
U d'/of OTTAWA
39003001941789



EN VENTE CHEZ LE MÊME ÉDITEUR :

ANTOINE MONNIER. **L'Art sacerdotal antique.** *Explication des principaux monuments grecs et romains du Musée du Louvre.* 1 vol. in-16, illustré. Prix : 3 fr. 50.

ANTOINE MONNIER. **Fables et Poèmes courts.** *Un beau volume in-4°, composé de 105* EAUX-FORTES *avec* TEXTE ENTIÈREMENT GRAVÉ, *intercalé dans l'illustration.*

400	exemplaires	papier	d'Arches	80 fr.
50	—	—	de Hollande	100 fr.
25	—	—	du Japon	125 fr.
20	—	—	de Chine	150 fr.
5	—	—	— avec épreuves en noir et en sanguine avant la lettre	200 fr.
500	exemplaires. TOUS NUMÉROTÉS.			

Le tirage terminé, les planches ont été détruites.

Prospectus à l'eau-forte franco sur demande.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT :

CH. GROLLEAU. **Étude sur William Blake,** *peintre anglais.* 1 vol. in-8 tellière.

HÈNRI PAPIN. **Le Candidat d'Austreville.** Un petit volume in-32 raisin.

LES ÉTAPES

DE LA CHANSON

Cet ouvrage n'a été tiré qu'à 300 exemplaires.

Tous ces exemplaires sont numérotés et signés.

N° 16

Pour paraître prochainement :

HENRI PAPIN : LES ÉTAPES DE LA CHANSON.

Second et dernier volume.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.


LES
ETAPES
DE LA
CHANSON
JMONNIER

HENRI PAPIN
Membre de la Lice Chansonnière

LES

Étapes de la Chanson

Histoire pittoresque de la Chanson à travers les Ages



I. — L'ANTIQUITÉ



PARIS
HENRY LACHIZE
ÉDITEUR
127, BOULEVARD VOLTAIRE, 127

1898



A CONSTANTIN CHAMPON,

Ex-Président de la Lice Chansonnière.

A L'AMI,

SON DÉVOUÉ ET RECONNAISSANT

HENRI PAPIN

*



NOTICE DE L'ÉDITEUR

Nous soumettons au jugement et à l'approbation du public une monographie de la Chanson conçue sous une forme nouvelle.

Nous ne connaissons pas d'étude analogue à celle que nous publions, même après les travaux d'érudition sur la matière dus à la plume autorisée des Nisard, des du Mersan, des Champfleury, des Jullien, des Coligny, des Weckerlin, etc., etc.

L'auteur du présent ouvrage n'a pas tenté de refaire une histoire nouvelle de la Chanson d'après les auteurs précités. Son but a été plus modeste, mais non moins utile.

*
* *

L'Humanité était encore au berceau, qu'une muse, la plus ancienne de toutes, assistait déjà à ses développements originels. Cette manifestation idéale et symbolique semblait avoir été placée là par la destinée pour encourager tout d'abord le futur roi de la nature à ses débuts dans l'existence.

Son influence était comme le soleil de l'Esprit, le baume des prochaines douleurs, le thériaque du cerveau prêt à penser et à enfanter.

Quand l'Homme fut en état de traduire ses impressions et sa pensée autrement que par des gestes et des cris gutturaux, lorsqu'il eut conscience d'une réussite, d'une victoire ou d'un bienfait, il témoigna sa satisfaction par le chant. L'oiseau du bocage lui apprit à moduler, et ce pouvoir de la Muse, que nous avons vue à son berceau, ne tarda

pas à se manifester librement. Son esprit s'éclaira d'un soleil inconnu, sa douleur se calma sous l'influence d'une mélodie rudimentaire; son cerveau, affranchi des limbes qui l'obstruaient, s'ingénia à créer de nouvelles variations; tout en l'Homme se transforma, physiquement et moralement. La mélodie, le plus puissant des arts, avait inauguré ce perfectionnement, le chant l'acheva.

La Chanson qui en dérive est donc aussi ancienne que l'Homme.

L'histoire de la Chanson est celle de l'Humanité; la Chanson fut le miroir des âmes depuis les temps les plus reculés. A l'origine, les exploits et les traditions des aïeux furent transmis à la mémoire par les chants des Aèdes, bien avant l'invention de l'écriture.

Les siècles se succédèrent et le genre se précisa. La Chanson se révéla un peu partout, en Orient et en Occident, à des époques diverses; les migrations et les conquêtes contribuèrent à la fusion des genres; mais si la Chanson, comme certaines formes littéraires, telles que le Roman et le Théâtre, eut à subir des influences extérieures, ce fut, du moins, celle qui conserva toujours sa particularité propre.

Pour tout dire, la Chanson, qui sait le mieux interpréter les sentiments humains sous toutes leurs faces, est française, issue directement du sol gaulois.

Les Parisiennes de l'époque séquanaise — au dire de l'empereur Julien — étaient déjà renommées pour leur coquetterie et leur légèreté; de même, les Gaulois de certains districts, en ces temps reculés, étaient regardés comme des peuplades d'un naturel frondeur, bruyant et enjoué en temps de paix, audacieux et intrépide en temps de guerre.

La Chanson devait inévitablement manifester sa forme véritable dans ces milieux préparés à sa semence féconde. Elle existait sans art,

à l'état embryonnaire, s'il est permis de s'exprimer ainsi ; elle ne revêtit sa forme originale qu'après l'invasion des Arabes, riches en mélopées guerrières, et à l'apparition des premiers troubadours. Thibaut de Champagne, le sire de Coucy et Bertrand de Born furent les précurseurs de la Chanson française.

. . . .

La Chanson est, en somme, de tous les temps et de tous les pays.

« Ce qu'un peuple chante est toujours ce qu'il a besoin d'épancher au loin, de répandre dans l'air pour que tous le respirent avec lui. Aussi, voyez comme la passion de chaque époque s'est clairement exprimée dans ses chants, depuis les Bacchanales *et les* Reverdies *de notre renaissance païenne jusqu'aux noëls démolisseurs du XVIIIe siècle, jusqu'aux* romances *guerrières de l'Empire. Mais la Chanson exige la brièveté ! Elle ne peut traduire qu'un seul sentiment ou qu'un seul souvenir ; encore faut-il qu'elle le concentre en un petit nombre de formules étincelantes*[1]. »

Quelles que soient les formes sous lesquelles se traduisirent ses tendances, elle accomplit des « étapes » progressives et nettement marquées dans l'histoire littéraire des peuples.

L'auteur a entrepris de la suivre depuis sa genèse jusqu'à nos jours. C'est un voyage à travers l'Humanité fait en agréable compagnie.

De là le titre choisi par lui : LES ÉTAPES DE LA CHANSON. *Le lecteur auquel nous nous adressons ne refusera pas de voyager avec nous, et nous sommes persuadés qu'il arrivera au but de ses excursions sans trop de fatigues, et qui sait ? — avec le secret désir de les recommencer.*

1. *Le Foyer Breton*, E. Souvestre.

C'est tout ce que nous désirons avec l'auteur dont le but est de faire aimer davantage, — s'il se peut — la Chanson, cette forme si caractéristique de la gaîté.

L'ouvrage que nous publions ici est entièrement nouveau. Sous une forme pittoresque il montre la Chanson et ses interprètes se manifestant dans le monde, du jour où le premier barde scanda ses premiers vers jusqu'à celui où elle triompha par la voix du peuple dans les grandes cérémonies publiques ou sur les champs de bataille.

Ce sera comme une évocation rapide et magique à la fois des fêtes et des réunions, des corporations et des assemblées, des cérémonies et des festins, où la dixième Muse affirma son autorité souveraine.



En ce qui concerne l'exécution matérielle de l'ouvrage nous ferons observer qu'à la beauté des caractères typographiques et au choix du papier, nous avons joint un certain luxe d'illustrations variées et de planches hors texte.

Nous n'avons imprimé que 300 exemplaires de cet ouvrage, que nous réserverons spécialement aux amis de la Chanson.

Ce n'est pas un monument que nous avons voulu édifier, mais une villa assez coquette et digne de la Chanson, que nous y traiterons de notre mieux.

Le lecteur jugera si nous avons réussi.

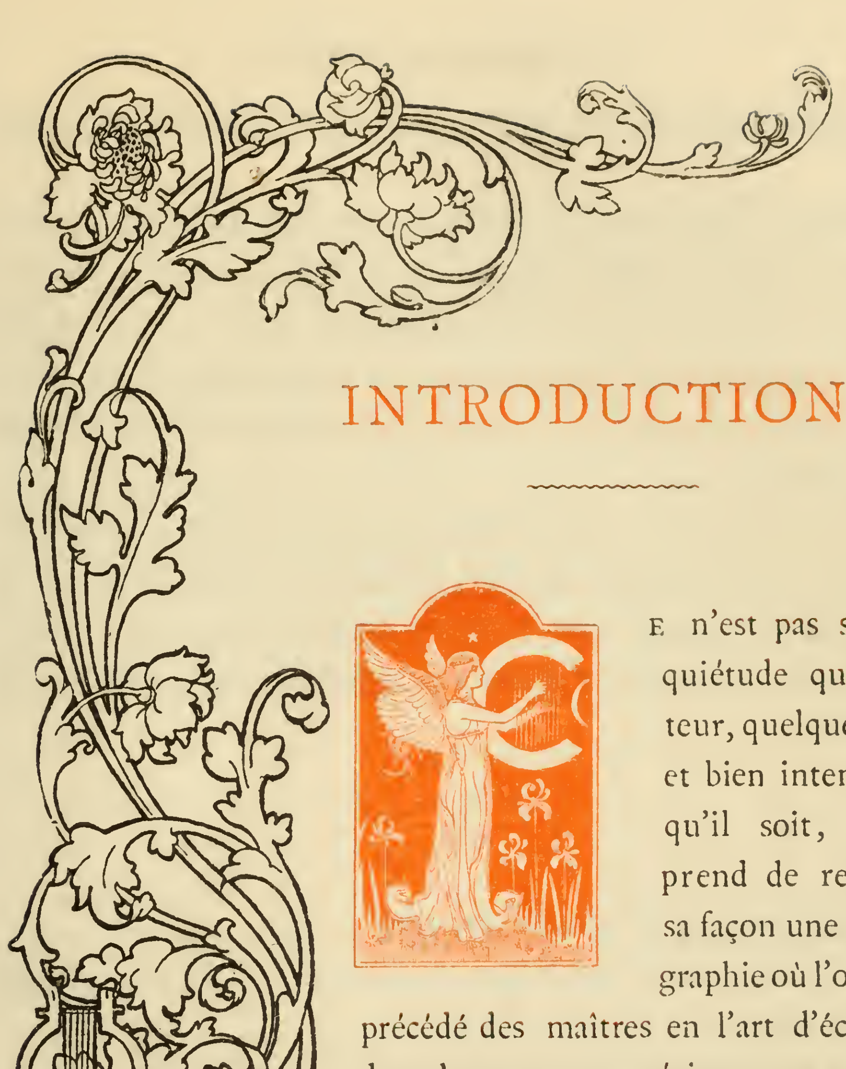
H. L.

Novembre 1897.

Les

Étapes de

la Chanson.



INTRODUCTION

Ce n'est pas sans inquiétude qu'un auteur, quelque érudit et bien intentionné qu'il soit, entreprend de refaire à sa façon une monographie où l'ont déjà précédé des maîtres en l'art d'écrire et dont les œuvres antérieures ne peuvent qu'être l'objet d'un parallèle écrasant pour sa nouvelle tentative, si tant est que l'on veuille bien — afin de ne pas l'achever tout à fait — ne point l'accuser communément de plagiat, pour le punir d'avoir osé soulever à son tour un coin du voile qui drape confusément

l'Histoire, cette Isis qu'aucun mortel ne découvrira jamais assez.

Certes, l'histoire de la Chanson a été faite à bien des points de vue; mais, de même qu'un sujet reproduit par dix peintres différents donnera dix tableaux de facture diverse, sinon d'égal mérite, de même le thème que nous avons choisi offrira autant de variations à la pensée s'il est traité par autant d'historiographes consécutifs.

Cette conclusion — qu'elle paraisse plus ou moins judicieuse! — nous permet d'affirmer notre bonne foi lorsque nous disons avoir fait œuvre personnelle, en présentant le sujet sous un jour particulier, — sans quoi il eût été inutile de nous mettre à la besogne.

*
* *

La Chanson est un remède préventif.

« Chanter à plein gosier met en fuite la maladie », a dit un docteur fameux.

« Savez-vous — disait un paysan à M. de la Villemarqué — comment on s'y prit pour faire quitter le pays à la peste? On fit une chanson sur elle. Se voyant découverte, elle s'envola. Il n'y a pas de meilleur moyen de chasser la peste que de chanter; aussi, depuis ce jour, elle n'a plus reparu. »

Luther, le fameux réformateur, s'exprime en ces termes :

« Où chantent de braves compagnons, l'humeur méchante ne

saurait être ; la colère, l'envie, la haine, les chagrins, ne sauraient rester dans le cœur. »

Que d'aphorismes émis en faveur de la Chanson, cette digne fille de l'universelle gaieté ! Les rappeler tous serait faire œuvre bénédictine en quantité de volumes.

Tant de témoignages de reconnaissance ne peuvent qu'affirmer plus que jamais, en tout et partout, le droit de cité de cette Muse à l'entrain facile et communicatif, au grelot tintant et tintinnabulant, familière du logis, des champs, des bois, de l'atelier et des palais, de cette Muse à la vitalité essentielle qui dispense de cette panacée souveraine : le rire, vrai remède de l'âme, sans lequel les forces les plus vives ne sauraient agir ou réagir efficacement.

*
* *

On pourrait presque affirmer que la Chanson est vieille comme le monde.

Les textes les plus anciens mentionnent les chants des pasteurs et les hymnes des guerriers.

On chantait chez les Aryas, ainsi que le constatent les quatre livres des *Védas*, qui remontent à plus de quinze siècles avant notre ère ; — Hérodote nous apprend que la Chanson était connue des Égyptiens, et, à l'appui de cette assertion, Champollion le jeune publiait, en 1828, le texte d'une chanson égyptienne que, par curiosité, nous mentionnons ici :

Battez pour vous,
Battez pour vous.
O bœufs !
Battez pour vous,
Battez pour vous,
Des boisseaux pour vos maîtres.

Les Sagas et les Rünes des vieux mythes scandinaves célébraient, sur le mode lyrique, les fureurs d'Odin et les ardentes chevauchées des Valkyries; — les hymnes orphiques et les chants des rhapsodes inspirèrent le génie grec; — Horace improvisait ses plus brillantes strophes pendant que Lydie emplissait sa coupe d'un cécube renommé; — les *Barzaz-Breiz*, restitués par M. Hersart de la Villemarqué, attestent le lyrisme des vieux Bretons; — le vent qui s'engouffre dans les anfractuosités rocheuses du rivage d'Écosse animait le barde de Fingal et passait dans ses lamentations rythmées aux accords de son luth; — et, comme il faut que tout chante ou subisse l'influence du chant, les Anciens idéalisaient les accents des sirènes sur le passage du vaisseau d'Ulysse, afin de séduire l'équipage et le héros; — Amphion élevait les murs de Thèbes aux sons divins de sa lyre, etc.

*
* *

Mais la Chanson proprement dite a des attaches indéniables avec le passé le plus reculé. Après avoir été l'arme satirique par excellence des premiers peuples littéraires, elle devint plus tard, chez les Grecs, une sorte de langage sacré : c'était l'expression sacerdotale des cérémonies d'Éleusis.

Depuis, elle s'est popularisée, et, par une série successive d'avatars, s'est trouvée finalement réduite à la portion congrue de quelques strophes ou couplets au tour facile.

Élégiaque, guerrière, dramatique, sentimentale, comique et satirique, elle a fait genre à part, abandonnant en chemin son frère, le Poème, qui se confina aux chansons de geste, et sa sœur, l'Hymne, cette pindarisante dont l'allure solennelle s'effarouchait de ses libres façons.

Pédestrement, elle s'est acheminée, guitare au dos, à travers les rocs et les sentiers embroussaillés, déchiquetant son léger manteau aux ronces des buissons. Humble petite cigale, elle a d'abord frappé à la porte des déshérités de ce monde, à qui elle apportait l'espoir et la gaieté, et mérita d'être appelée la Muse du peuple.

Bien accueillie partout, elle s'acclimata facilement sur le sol français, si hospitalier, où elle célébra en rimes naïves la venue de l'enfant, l'union des époux, le charme de la vieillesse et les qualités de ceux qui ne sont plus.

Entre temps, elle se fit chronique et témoigna parfois, d'une manière irréfragable, à la barre de l'Histoire, la vérité altérée par des chartes conventionnelles.

Son pouvoir augmenta. Elle devint frondeuse par mécontentement. De nouveau, la satire lui prêta son fouet — le fouet à neuf queues, — et bien souvent elle corrigea les mœurs en cinglant. Arme souveraine du peuple, elle fut à l'assaut de toutes les bastilles élevées par le despotisme et fit pâlir les plus hauts

potentats. A qui ne s'attaqua pas cette audacieuse ? Quels abus ne finit-elle pas par saper!...

Par elle, point de sang versé, il est vrai, mais malheur à qui l'osa braver!... La langue et la plume tuent plus facilement que l'épée : ne sont-ce pas là les deux seuls interprètes de la Chanson?

On la mit en prison, on l'exila : nul barreau, nulle frontière ne l'empêcha de pousser son cri d'alarme, et l'avant-dernier de nos rois en pâlit sous l'oint du sacre, à Reims...

Marchant à la tête des révolutionnaires, elle les excita contre le pouvoir, leur ennemi, comme elle conduisit les volontaires de 1792 à Valmy. O Muse de la Chanson, tu fus alors la Muse de la Patrie et des revendications sociales!...

Et la paix revenue, la douce fille, dont le sourire déridait jadis les fronts penchés, reprit sa grâce mutine et son entrain primesautier, scandant avec mesure les coups de marteau de l'ouvrier, poussant l'aiguille de Lisette, égayant la chambrette de Jenny et la mansarde de l'étudiant.

Goguettes et guinguettes furent ses temples renommés, et elle s'égara fréquemment parmi les vieux moulins de Montmartre et sous les ombrages de l'Ile d'Amour.

Tout en faisant le tour des provinces de France, elle revint néanmoins de préférence à son quartier général, Paris, *Paris la grand'ville*, qu'elle chantait déjà par la bouche du Vert-Galant, et où Béranger et ses disciples la fixèrent à jamais.

*
* *

Quelques esprits chagrins — de leur impuissance, sans doute! — prétendent qu'on a tout dit, tout chanté!... Selon ces moroses, la Chanson serait à son tour en pleine décadence. En décadence?... Qui dit décadence de la Chanson peut dire décadence de l'Esprit. L'Esprit français est impérissable, et, comme lui, la Chanson, qui est son fidèle truchement, doit l'être!... A quoi bon arguer de certaines productions de mauvais aloi, conséquences d'une névrose particulière à notre temps, et dont le bon sens fait prompte justice?

La Chanson ne peut pas mourir; c'est tout au plus si elle se rend, au rebours de la Vieille Garde; elle ne finira qu'avec la dernier Français. Quoi qu'on allègue, ses fruits, pour dissimulés qu'ils aient été pendant quelque temps, n'en sont que plus savoureux au goût de ceux qui peuvent les cueillir.

Et si c'est une prétention que de l'affirmer, nous l'aurons!...

Depuis quelques années, la réaction s'opère; le goût tend à s'épurer aux sources vives de l'art; la curiosité aidant, on s'éprend des refrains de nos pères, et la célèbre *Clé du Caveau* obtient un regain de vogue.

D'aimables érudits organisent, à la Bodinière, des conférences sur la Chanson. De spirituels artistes consacrent leur talent à détailler, à mettre en valeur le vieil esprit des chansonniers d'autrefois.

Le mouvement initial en fut préparé par l'Éden-Concert dont cinq cents soirées de vendredis classiques n'épuisèrent pas la vogue obtenue par cette résurrection.

Toutes ces anciennes chansons parmi lesquelles se trouvent de vraies perles, de nombreux joyaux de valeur pure habilement sertis, ont, comme nous le disions plus haut, contribué à épurer le goût moderne, et c'est un grand honneur pour ceux qui ont propagé ce mouvement et ceux qui le continuent à la Bodinière et dans les endroits où l'on chante.

*
* *

L'Histoire de la Chanson, telle que nous la donnons ici, sera avant tout pittoresque, chronologique et universelle. Nous la prendrons à ses origines et nous marquerons ses ÉTAPES à travers les âges. Notre travail sera donc un travail d'évocation et de restitution d'après les sources les plus authentiques; rien n'y sera laissé au hasard de l'imagination et de la fantaisie pures.

Quoi de plus intéressant que de suivre, dans l'intimité ou en public, tous ces braves poètes et chanteurs, artisans du « gay savoir » à qui l'on fit de tout temps l'accueil le plus cordial et le plus chaleureux, pasteurs, rhapsodes, bardes et trouvères!... Que de merveilleux souvenirs évoqués à la fois devant tant de noms célèbres, Anacréon et Horace, Richard Cœur-de-Lion et Wolfram d'Eschenbach, Rutebœuf et Villon, Béranger et Pierre Dupont!... Quelles étapes glorieuses des Dyonisiaques aux Jeux floraux, de

la Cour de Provence à la baraque de Brioché, de la Fronde au Caveau moderne et à la Lice Chansonnière!...

C'est tout un monde étincelant de lumières, de fêtes, de batailles et de merveilleuses amours!... Qu'elle était belle la Muse qui animait tant de joyeuses réunions, de magnifiques tournois littéraires, la Muse des amours de Pétrarque, de Roméo et de Dante, qui s'appela successivement Laure, Juliette et Béatrice!... Qu'elle était touchante la Muse du pauvre *jongleur* qui suivait le seigneur du moyen âge dans ses visites aux châtelaines, voire même la Muse rustique du barde breton soupirant sa cantilène devant l'immensité des flots!... Mais surtout combien douce et tendre la Muse des Cours d'Amour et particulièrement celle du bon roi René!...

Or, toutes ces Muses n'en firent jamais qu'une, la Muse de la Chanson, qui les personnifia et les idéalisa suivant les temps et les lieux. C'est en son nom que nous entreprendrons de faire revivre ici les âges disparus; c'est sous son influence que nous nous placerons, et puisse notre tâche n'être point trop indigne d'elle!...

Une classification s'imposait dès le début; elle est simple, et nous n'en voulons point d'autre.

Quel est notre but? Faire revivre la Chanson et les Chansonniers à travers les âges, de l'antiquité jusqu'à nos jours.

Pour ce faire, nous fractionnerons notre travail, dans l'ordre général, en trois parties, ainsi qu'il suit :

1re PARTIE. — *Des origines à la fin de la Décadence romaine.*
2e PARTIE. — *Du moyen âge à la fin de la Renaissance.*
3e PARTIE. — *De la Renaissance à l'époque actuelle.*

Chaque partie présentera le tableau universel de la Chanson dans l'ordre chronologique sus établi.

Simplement, la dixième Muse se révélera à nous dans tous les milieux où l'Esprit des siècles se sera complu à l'évoquer. C'est ainsi que nous la suivrons de par le monde, étape par étape, d'âge en âge, jusqu'au jour où nous la verrons triompher définitivement au cœur de Paris, acclamée par tous, malgré d'insanes rivalités qui n'auront contribué qu'à consolider son pouvoir souverain sur la foule, et à la rendre plus chère, s'il se peut, à tous ses amis.

Nous n'avons pas la prétention de faire une œuvre dogmatique, ni d'inscrire à la dernière ligne de notre travail l'orgueilleux *Exegi monumentum* d'Horace. Il appartient à d'autres que nous de faire œuvre d'érudition complète.

La Chanson a manifestement pris naissance en Orient, dans les âges les plus reculés. Elle a suivi la migration aryenne, du plateau de Pamir aux confins occidentaux de l'Europe. Son histoire est donc, en quelque sorte, celle de l'Humanité.

Mais, pour bien faire apprécier cette assertion, il est urgent de donner ici une définition rationnelle de la Chanson à ses origines :

La Chanson est la traduction rythmée d'un sentiment joyeux, spontané et communicatif.

Pour ce qui est de l'ordonnance *spéciale* du rythme, elle n'existe pas à proprement parler. Le rythme s'est diversifié suivant les époques, les lieux et les circonstances; mais ceci n'est qu'accessoire, et il importait avant tout de donner la définition ci-dessus, qui prévient toute équivoque possible au début de notre travail.

La Chanson dérive du Chant, qui est l'art de combiner les mots et les sons, par analogie, et de les varier suivant différents états d'âme, physiologiquement.

Toute variété de chant, quelles qu'en soient les particularités et les divergences, contient en germe une chanson, non qu'il faille s'en tenir absolument à la lettre, mais parce que la Chanson étant la manifestation la plus naturelle du contentement intime, il s'ensuit que tout individu conscient de ses propres sensations ne chante que lorsqu'un état d'âme spécial l'invite à cette manifestation si différente du langage ordinaire, c'est-à-dire lorsqu'un sentiment joyeux fait vibrer son âme comme les cordes d'une harpe invisible agitées par quelque merveilleux artiste.

Essayons de définir physiologiquement, à titre d'exemple, les *Hymnes* et *Chants de Guerre*, qui sont les vocables des premières pièces lyriques exprimées avec le concours de la musique.

Les *Hymnes* étaient des cantiques d'actions de grâce à la Divi-

nité, — d'où, expansion des cœurs heureux, contentement de soi-même, joie de vivre, etc.

Les *Chants de Guerre* étaient, au contraire, des stimulants nécessaires, élans des cœurs braves et aguerris, — d'où, espoir de vaincre glorieusement. Les peuples les plus confiants dans leurs forces ont eu les plus beaux chants de guerre.

Nul ne saurait chanter avec des sanglots dans la voix et l'amertume au cœur!

Une chanson triste présente, selon nous, une flagrante antithèse; il y a opposition de sentiments.

La Chanson peut être tout, sauf larmoyante; elle peut confiner à la plus acerbe satire, parce que la satire n'est qu'une forme de la gaieté... méchante, comme diraient certains rigoristes. Elle peut faire pleurer, mais ne doit jamais pleurer elle-même. A tour de rôle, folle ou sage, bacchante ou Égérie, elle ne sera jamais Artémise, sinon le jour où le plaisir sera mort; alors elle brisera sa marotte, foulera aux pieds ses grelots et ira présider à d'autres banquets de la folie sur d'autres sphères. Notre dernière famille humaine aura vécu!

Donc, si l'on s'en tient d'abord à la définition que nous avons donnée plus haut de la Chanson à ses origines, on saisira plus facilement l'étroite relation qui existe entre ce genre lyrique proprement dit et les Chants primitifs dont nous venons de définir deux exemples.

On a dit et répété que la Chanson n'est pas l'Hymne, l'Hymne la Ballade, la Ballade le Rondeau, le Rondeau le Vaudeville, etc. :

d'accord au point de vue de la forme et du ton!... Mais il ne faut pas oublier que la Chanson a le privilège de toucher à tous les genres, comme étant la plus ancienne et la plus universelle; qu'étant l'expression même du Chant, son titre est à la fois particulier et général, et, pour ne pas ergoter davantage, que si *chanter* et *chansonner* font deux aujourd'hui, ils ne firent qu'un jadis, pour la raison que *chanter* suffisait à toute compréhension, — *chansonner* étant une subtilité linguistique marquant une nuance spéciale, laquelle ne pouvait naître qu'en notre « doulce France... » où l'esprit de satire dépassa de beaucoup celui des Grecs et des Romains.

*
* *

Mais si l'on veut bien définir la physiologie de la Chanson, au sens exact du mot, ce n'est pas tant par l'œuvre que par une quantité de détails ambiants dont elle a subi l'influence que l'on s'en peut faire une juste appréciation.

Il appartient à l'historien d'étudier les différentes sociétés où elle a vu le jour, sa transformation suivant le caractère spécial des mœurs de chaque pays, sa diffusion par les rapports de peuple à peuple, sa portée morale ou politique, son influence intérieure et extérieure sur les idées séculaires. S'imposent à cet effet de nombreuses recherches archéologiques et logographiques; certaines facultés intuitives sont obligatoires, à part toute science traditionnelle et légendaire.

Évidemment, nous possédons des monuments littéraires suffisants pour nous permettre de faire revivre tout un passé de générations éteintes ; mais où sont la couleur et la vie ?... les roses d'antan ?...

Le Parthénon évoque Phidias à nos yeux, les métopes du fameux temple de Minerve, qui sont au Louvre et au Kensington-Museum, retracent des épisodes, bien que tronqués, de Jeux grecs... Le marbre est froid et nous laisse insensible : une page de Plutarque nous intéresse autrement ; le moindre scolie révèle un caractère ; dans un vers de Terpandre ou d'Alcée nous sentons frissonner l'âme des Hellènes.

Et l'Égypte ?

Transportons-nous dans la plaine de Thèbes, au seuil du Ramesseum ou devant les colonnes du temple de Louqsor. Ces restes d'ouvrages gigantesques, encore empreints de leur grandeur hiératique, ne présentent aux yeux qu'une énigme indéchiffrable qui provoque l'indifférence du voyageur. Qui, cependant, ne les connaît ces temples égyptiens aux murs bariolés d'hiéroglyphiques inscriptions, où reposèrent, pendant des milliers d'années, de noires et royales momies, ceintes de bandelettes, couchées dans de précieux sarcophages ? L'Égypte, par ses monuments, ressemble à une immense nécropole. Pourtant, un grand peuple vécut là ! Sa vie guerrière et son influence civilisatrice nous sont connues, mais... nous n'en restons pas moins de glace devant ses pylônes et ses sphinx : une page d'Hérodote a autrement de puissance pour nous émouvoir. La chanson d'un scribe, mort il

y a trois mille ans, ressuscite devant nous les Sésostris et les Pharaons, et soudain nous sentons battre dans le granit des obélisques et des temples le cœur du peuple qui les éleva.

Pourquoi?

Parce que d'une part le scolie, de l'autre l'hymne du scribe, chantent à nos âmes; il nous semble que le poète est d'hier, que nous l'avons connu, lui avons parlé, et qu'il nous a confié personnellement le secret des générations disparues.

Le scribe, qui, par ses chants, a laissé une idée capable de surnager sur l'océan des siècles est plus grand à nos yeux que les rois et les architectes de son temps. Son âme a émigré d'âge en âge jusqu'à nous; et, en l'instant où nous redisons ce vers qui nous fait rêver, peut-être l'âme du scribe est-elle là, près de la nôtre, participant au phénomène d'intuition par lequel il nous est donné de revivre aux temps les plus lointains, sans effort, et d'assister au spectacle exact de la vie d'il y a trois mille ans!

Car il est bon de s'attacher aux choses de l'antiquité; ce sont nos origines intellectuelles qu'il nous convient d'y rechercher.

Nous autres, fils des Gaules, sommes issus de sang grec par filiation latine; mais nos ancêtres artistiques sont les Égyptiens qui inspirèrent aux Aryo-Pélasges leur idéal intellectuel. Consultez Hérodote, Solon, Thalès, Démocrite, Pythagore, Eudoxe et Platon : tous sont unanimes à affirmer qu'ils tenaient, eux Grecs, leur savoir des prêtres de l'ancienne Égypte, qui avaient déjà transmis aux Hébreux le flambeau de leur civilisation.

L'art du Chant fut cultivé par tous les peuples en général. Chateaubriand a dit : « Les hommes chantent d'abord, ensuite ils écrivent », et cela est si vrai que l'écriture figurée à l'aide de signes conventionnels et phonétiques a été inventée par les Phéniciens bien longtemps après l'éclosion des premiers chants hindous et hébraïques.

Le Chant fut la littérature primitive des hommes, comme le son combiné suivant deux notes en tierce mineure fut le premier rudiment harmonique.

A l'aurore des civilisations orientales, la Chanson n'est pas encore née; le Chant, qui exalte l'âme, la précède et la contient. Les Chœurs ne sont pas loin; nous les entendrons, en Israël, à la *Fête des Tentes*.

Rétrogradant de quelques siècles, le scribe Pentaour célébrera en vers rythmés les victoires de Ramsès Meiamoun dans le temple de Louqsor, et Confucius, le législateur de la Chine, devançant Thou-Fou et Li-taï-pé, recueillera la collection des Chants populaires du céleste Empire.

Dans l'Inde, — la terre d'Ophir, d'où les anciens tiraient l'or, l'encens et les pierres précieuses, — un brahmane ravira nos oreilles à l'audition des *çlokas* de Vâlmîkî, pendant que de sémillantes bayadères charmeront nos yeux par leurs poses gracieuses et lascives.

En Perse, la verve amoureuse d'Hâfiz nous transportera dans un *Gulistan* anacréontique, tout différent de celui de Saadi.

Puis nous irons écouter le scheik arabe sous sa tente et, de

là, couronner l'auteur d'une *moallaka,* à la foire d'Okad; il n'est pas jusqu'à la voluptueuse almée qui ne nous dise quelque léger *maoual* entre deux danses.

Un mage arménien nous initiera au culte du Feu par son hymne à Vahakn.

Orphée, sur le Rhodope, la lyre thréicienne à la main, préludera aux chants futurs qui feront la gloire de la Grèce.

Homère...

Arrêtons-nous ici. La Chanson est un diamant à mille facettes qui contient en lui-même tous les reflets du prisme humain. Son caractère pittoresque est essentiellement variable; elle le prend dans l'expression intime des mœurs d'une époque; elle s'en pare sous toutes ses formes, elle s'en colore sous tous ses aspects. Considéré dans son ensemble général, le pittoresque de la Chanson nous fournira assez d'éléments pour que l'intérêt de cette étude y trouve suffisamment son compte.

Quant aux nuances, elles sont presque aussi nombreuses que toutes les pièces, scolies, ballades ou rondeaux qui ont vu le jour depuis que le premier barde s'avisa de rythmer et de chanter ses vers...

Allez donc dénombrer les étoiles du ciel et les grains de sable de la mer!

~~~

On a pu voir, par nos préliminaires, quel est le programme
~~~

que nous nous sommes imposé et que nous prenons l'engagement de remplir dans toute la mesure de nos moyens.

Nous nous sommes expliqué le plus clairement que nous avons pu, et nous espérons qu'ainsi prévenu, il sera facile à chacun d'éviter toute confusion possible dans l'interprétation, et de suivre notre étude sans parti pris d'aucune sorte, comme nous la présenterons.

... Ce que nous voulons?... — Nous asseoir familièrement au coin de votre feu, ami lecteur, et nous entretenir avec vous, sans façon, de l'aimable Chanson; évoquer, si possible, sa gracieuse image dansant comme un lutin sur la flamme mobile du foyer, et l'entendre elle-même nous raconter ses pérégrinations à travers les mondes, l'ancien et le moderne, en un mot, toutes les particularités qui constituent ce que nous désignons sous ce titre spécial : LES ÉTAPES DE LA CHANSON.

N'est-ce pas ainsi, dans l'intimité, qu'il convient le mieux de s'entretenir d'elle? A-t-elle jamais, l'excellente Muse, songé à poser, grave comme Minerve, casquée et laurée, en vue d'exercer la rhétorique des potaches et de nos *boutons-d'or ?*

Parler d'elle en nasillant comme un professeur de seconde serait, croyons-nous, le véritable moyen de dénaturer son caractère et de fausser son portrait. C'est donc franchement et librement que nous nous exprimerons, et que nous vous dirons tout ce que nous savons de sa genèse et de ses développements. Le ton de l'entretien familier adopté par nous est le seul qui convient à notre sujet; nous y apporterons tous nos soins afin de le

rendre plus harmonieux et plus vivant. Notre plume nous servira de pinceau, notre mémoire d'objectif, et notre style colorera nos images de son mieux.

Ainsi équipé et disposé, il ne nous reste plus qu'à commencer notre premier entretien... par une excursion en Chine, sous la dynastie des Tchéou, douze siècles avant notre ère.





PREMIÈRE PARTIE

§ 1er. ORIGINES DE LA CHANSON EN ORIENT

CHAPITRE PREMIER

LA CHINE

Le Chi-king et les collecteurs de Chants (XIIe-VIIIe siècle). — *L'incendie des Livres* (IIe siècle). — *Un opéra de Confucius.* — *L'École de Kouaï.* — *Les guerriers troubadours.* — *L'Époque des Thang.* — *L'arbre de la Poésie.* — *Le Ko-ching et les règles de la Chanson.* — *Onomatopées.* — *Le respect de ce qui est.* — *Un futur Immortel.* — LI-TAÏ-PÈ (702-763). — *Le secrétaire du chansonnier.* — *Taï-tsun.* — *Ressentiment d'un eunuque.* — *Li-taï-pé dans les provinces.* — *Sa mort.* — *Le Caveau chinois.* — THOU-FOU (715-774). — *Années de félicité.* — *Le Censeur impérial.* — *Exil.* — *Mort de Thou-Fou.* — *Ses chansons.* — *Conclusion.*



L est un peuple dont l'ancienneté se perd dans la nuit des temps, peuple à part dans la grande famille humaine, et dont nous ne saurions, au début de cet ouvrage, passer sous silence l'instinct artistique, synthétique et particulier : le peuple chinois.

Les Chinois, séparés du vieux monde par leurs hautes chaînes de montagnes et l'immensité de leur désert septentrional, se sont développés intellectuellement, d'une manière saisissante, sans le moindre contact avec l'extérieur.

Leurs archives littéraires sont des plus riches et des plus anciennes, et si la célèbre migration des peuples, d'Orient en Occident, fût partie de leurs rives, la Chine eût eu des droits incontestables à se prétendre le berceau littéraire du monde.

Les Chinois, grands créateurs, ont eu le tort immense de se mouvoir obstinément dans le même cercle, des siècles durant. Cette fâcheuse localisation leur interdit par suite tout perfectionnement.

Mais n'est-il pas curieux de constater qu'au VIe siècle avant notre ère, sous le règne de l'empereur Wan-ti, fonctionnait déjà, à Pé-king, une imprimerie xylographique?

A cette époque, la Chine avait une littérature importante, et ses poètes étaient fameux.

La dynastie des Chang — premiers empereurs de la Chine, qui régnèrent du XVIIIe au XIIe siècle avant J.-C. — avait toujours

été favorable au développement progressif et simultané de la poésie, par laquelle l'empire contrôlait le niveau moral des provinces.

Les poésies primitives de la Chine n'étaient que des chansons composées pour le peuple et chantées par lui; mais il est bon de constater ici que ces chansons n'avaient point pour but la critique des événements, et que rien de licencieux n'en ternissait la pureté.

C'étaient d'abord de petites pièces en l'honneur d'un Dieu unique, le *Chang-ti*; le sentiment religieux en était absolument pur et pénétrant. Elles n'avaient pas le ton élevé de l'hymne, mais, dans leur concision et leur simplicité, elles affirmaient beaucoup plus éloquemment les sentiments moraux de leurs auteurs.

Ainsi que nous aurons l'occasion de le constater maintes fois, la Chanson des peuples naquit de leurs hymnes d'actions de grâces primitifs. Dans tous les arts, le sacré précède le profane qui en procède directement : donc l'Art est de révélation divine, dirons-nous avec les théistes... — et aussi la Chanson, pourrions-nous ajouter, car elle est un des plus brillants reflets de l'art originel.

Lorsqu'à la dynastie des Chang succéda celle des Tchéou, les poètes élargirent le domaine de leurs pensées. Il y eut bien encore les mystiques de l'école de Lao-Tseu, mais la Chanson chinoise s'affranchit peu à peu des formules primitives et après avoir été l'expression religieuse des âmes en devint l'expression morale. La

Chanson s'occupa non seulement des faits historiques, dont elle peignit philosophiquement les tableaux, mais elle s'attacha à retracer les scènes de la vie populaire, et acquit ainsi une importance considérable au point de vue des mœurs.

A l'avènement de l'empereur Ouen-ouang, le premier des Tchéou, la Chine était divisée en de nombreuses provinces gouvernées par des princes feudataires de l'Empire. Chaque province avait ses poètes attitrés, nés sur le territoire même, et que le gouverneur protégeait ostensiblement.

Tous les ans, sous les Chang, un récolement général était fait des chansons par ordre de l'empereur; il y avait là un puissant moyen de contrôle sur l'état des esprits. Ouen-ouang vit dans cette coutume un procédé tellement pratique pour bien se rendre compte de l'état moral du peuple, qu'il institua à sa cour un ministre spécialement chargé de l'examen et de la classification des chansons populaires de la Chine. Ce haut dignitaire prit le nom de *Ministre préposé à la Musique*. L'empereur lui-même se chargeait, lorsqu'il allait en visite chez ses grands vassaux, de recueillir les chants qui lui paraissaient de nature à l'éclairer sur les mœurs de ses sujets, ou bien il ordonnait d'autres fois à ses feudataires de se faire les collecteurs de chansons, et, à une certaine époque de l'année, de venir les soumettre au jugement du ministre et du sien. Les gouverneurs de province recevaient des marques de félicitation ou de blâme selon que, par l'examen des chansons, il ressortait que les mœurs de leurs sujets s'étaient améliorées ou relâchées.

Telles furent les premières annales de la Chine.

Elles composèrent plus tard le *Livre* (*King*), de même que la Bible fut celui des races d'origine sémitique.

Ce fut Confucius (Koang-fu-tseu), l'immortel législateur du Céleste-Empire, qui réunit tous les poèmes et chansons populaires pouvant contribuer à l'élévation de l'esprit, dont se compose le *Chi-king*, ou *Livre des Chants*, divisé en quatre parties. De même que nous le verrons dans les *Védas*, c'est le premier livre du *Chi-king* (*Koué-fong* ou *Chants du peuple*) qui est le plus important des quatre.

Les pièces insérées au Livre du Peuple sont des poésies diverses que l'on chantait partout dans les réunions publiques des campagnes et des villes. Il en est de pittoresques, mais toutes manquent d'entrain et de feu. La poésie chinoise des premières dynasties est — si l'on peut s'exprimer ainsi — comme le miroir d'un peuple qui lui-même se serait *cristallisé*; elle a la transparence de l'eau du rocher, mais rien ne s'y reflète de saillant, rien ne l'agite ! Sa pureté est limpide comme un ciel d'un bleu lumineux que ne traverse aucun nuage.

En voici un exemple : c'est la huitième chanson de la première partie du *Chi-king*, chapitre VII.

Le coq a chanté, dit la femme; l'homme répond : on ne voit pas clair, il n'est pas encore jour. — Lève-toi et va examiner l'état du ciel. — Déjà l'étoile du matin a paru. Il faut partir; souviens-toi d'abattre à coups de flèches l'oie et le canard.

Tu as lancé tes flèches et tu as atteint le but. Buvons le vin et passons

ensemble notre vie. Que la musique de nos instruments s'accorde; qu'aucun son irrégulier ne frappe nos oreilles.

Ce que l'on ne saurait trop priser dans le recueil des premières chansons populaires de la Chine, c'est l'amour et le respect de la femme qui, à défaut d'autre relief, est sans cesse exaltée en vers harmonieux, pleins de délicatesse et de sentiment.

Citons encore :

I

L'aimable jeune fille
(Ma fiancée),
Qu'elle est jolie !
Elle m'a dit qu'elle viendrait me trouver au pied des remparts de la ville.
Je l'attends plein d'une ardeur impatiente, mais je ne la vois pas apparaître.
En vain je tourne et je penche la tête de tous côtés.

L'aimable jeune fille
(Ma fiancée),
Qu'elle est charmante !
Elle m'a comblé de joie en me faisant un présent de couleur rouge.
Ce présent de couleur rouge brille assurément d'un éclat bien vif;
Mais combien est plus séduisant encore l'éclat de celle qui me l'a donné !

Elle-même, pour me l'offrir, a cherché la plante Y dans la campagne ;
C'est une fleur très belle et très rare que la fleur de la plante Y ;

Sa beauté ni sa rareté ne sont pourtant pas ce qui la rend à mes yeux si précieuse :
Tout son prix vient pour moi de celle qui me l'a donnée !

II

A la porte orientale de la ville on voit des femmes si souples et si gracieuses qu'elles ressemblent à des nuages de printemps ; mais que m'importe à moi qu'elles aient la grâce et la souplesse des nuages ? Sous sa robe blanche et sous son voile épais, ma compagne suffit pour me rendre heureux.

A la porte fortifiée de la ville on voit des femmes si fraîches et si jolies qu'elles ressemblent véritablement à des fleurs; mais que m'importe à moi qu'elles aient l'éclat et la fraîcheur des fleurs les plus charmantes? Sous sa robe blanche et sous son voile épais, ma compagne suffit pour me rendre heureux.

Chants 17 et 19, chap. VII, du *Chi-king*.
(Trad. d'Hervey Saint-Denys.)

Ce respect et cet amour de la femme sont comme la marque essentielle de l'âge d'or dans l'empire du Milieu; plus tard, lorsque le récolement national des chansons populaires sera tombé en désuétude, c'est-à-dire vers le VIe siècle, où les feudataires s'arrogeront le droit d'indépendance sur leurs provinces, l'amour, devenu polygame, ne se bornera plus à inspirer les chansonniers en l'honneur de l'épouse vertueuse, autrefois dispensatrice unique des joies du foyer; et, s'il se trouve quelques rares poètes, comme Fan-yun, pour en reparler, ce ne sera que pour mettre dans sa bouche des plaintes où elle se compare à un

éventail de soie mis de côté par son indolent possesseur dès que la chaleur ne se fait plus sentir!

En outre des pièces dont nous venons de parler, le *Koué-fong* renferme également nombre de chansons à boire. Mais il est certain que leurs auteurs n'ont jamais dû s'enivrer en chantant ni « frapper la terre d'un pied libre et joyeux. »

..... *nunc pede libero*
Pulsanda tellus, etc.

Il semblerait plutôt qu'en les composant le poète dût saisir sa tasse avec respect pour porter la santé du *Chang-ti*, dans le sanctuaire d'un temple.

Les chansons historiques et légendaires sont également nombreuses dans le *Chi-king* qui, en dehors du *Koué-fong*, comporte trois autres livres ou parties : les petits hymnes, *Siao-ya*, les grands hymnes, *Ta-ya*, et les chants des aïeux, *Song*. Ces trois derniers livres renferment des pièces, au rythme grave et majestueux, qui s'éloignent considérablement de celles du *Koué-fong*; ce sont des odes que l'on chantait dans les grandes cérémonies et qui célébraient les vertus et les hauts faits des Tchéou, de leurs généraux et de leurs ministres.

C'est Confucius qui réunit et groupa tous ces chants pour en faire le *Chi-king*, recueil de trois cent cinq morceaux choisis, sur près de quatre mille pièces dont se composait à cette époque le répertoire lyrique du Céleste-Empire.

Les chansons du *Chi-king* renferment parfois des détails de mœurs fort intéressants pour qui veut étudier l'histoire ancienne

de la Chine. Tous les épisodes de la vie domestique y sont décrits avec la plus grande précision. M. Edmond Biot, dans ses *Recherches sur les mœurs des anciens Chinois* (*Journal asiatique*, novembre 1843), a, suivant ses propres termes, « exploré ce vieux recueil comme un voyageur au VIe siècle avant notre ère eût pu explorer la patrie de Confucius ».

La fin de la dynastie des Tchéou marqua une ère de féodalité pour la Chine. Les princes feudataires de l'Empire ne reconnaissaient plus d'autre autorité que la leur. L'empereur Thsin-chi-hoang-ti monta sur le trône et inaugura son règne par une politique à la Louis XI. Il s'efforça d'abord de ressaisir de toutes parts les fils qui reliaient l'autorité des gouverneurs à celle du pouvoir souverain et il réussit à unifier la Chine. Ses innovations toujours croissantes menaçant de soulever contre lui le redoutable corps des lettrés, respectueux des anciennes traditions, il ordonna l'incendie des livres qui causa la perte irréparable de quantité d'ouvrages précieux. Le *Chi-king* périt dans les flammes, il est vrai ; mais, comme toutes ses pièces étaient dans la mémoire du peuple, les lettrés purent les recollectionner à nouveau dans les montagnes où ils s'étaient enfuis pour échapper à la proscription.

Sept ans s'écoulèrent, au bout desquels la magnifique dynastie des Han prépara la renaissance des lettres en Chine. Les anciens ouvrages furent reconstitués, et la Chanson, délivrée de l'oppression des Thsin, rouvrit l'aile et s'apprêta à reprendre un nouvel essor sous les cieux libres.

*
* *

Confucius fut personnellement un poète-musicien de grande valeur.

Avant de légiférer, Solon avait, dit-on, composé des chansons de table; il en fut de même du célèbre législateur chinois. Les érudits, qui ont eu le loisir et la patience d'étudier ses œuvres, sont d'accord sur ce point.

On étonnerait beaucoup d'artistes si on leur affirmait, avec preuves à l'appui, que Confucius fut le fondateur de l'opéra, et que ses compositions sont des modèles d'arrangement scénique et de style mélodique.

On raconte à ce sujet qu'une dame chinoise, assistant un jour à la représentation d'un de ces ouvrages dramatico-lyriques, versait d'abondantes larmes à une scène où Confucius avait peint, avec un charme extraordinaire, l'amour maternel. Questionnée sur les causes de son attendrissement, la dame répondit :

« Hélas! j'ai donné le jour à neuf enfants, et je les ai tous noyés; maintenant, je me repens de n'en avoir pas gardé un : je l'aimerais si tendrement! »

Au point de vue moralisateur, les opéras de Confucius sont, comme on le voit, d'une excellente influence. De combien d'opéras modernes pourrait-on en dire autant?

La poésie de Confucius est limpide et coulante : telles sont les pièces des King recueillies par lui. On n'y trouve aucune recherche

métaphorique, de même que, dans sa musique, il n'a recours à aucun expédient mélodique : la corrélation des mots et des sons y est à ce point naturelle que, selon un commentateur, « on n'eût pu se rendre compte, de prime abord, si c'était le vers qui chantait par lui-même, ou la musique qui exprimait le sentiment du vers ».

Cette digression en faveur de l'opéra chinois n'est pas étrangère à notre sujet, car les chansons de Confucius, tirées de ses drames lyriques, formaient un cours de morale pratique pour le peuple, qui y prenait goût. Confucius avait trouvé dans le théâtre un puissant moyen d'endoctriner les masses, et ce moyen, il savait le leur rendre attrayant à l'aide de musiques et de chansons qu'accompagnaient des instruments tels que le *chê* et le *kin*. Ces chansons s'incrustaient dans la mémoire du peuple et y restaient : c'était l'héritage intellectuel que se transmettaient fidèlement, par descendance, les familles pauvres.

On sait combien est grand, en Chine, le culte des ancêtres, auxquels on consacre, dans chaque habitation, une pièce à part où ont lieu toutes les cérémonies de la vie privée, tels que fiançailles, mariages, funérailles, etc. A ce culte se rattache celui des paroles et des chants, et l'on peut toujours entendre, dans les campagnes comme dans les villes chinoises, quelque laboureur ou artisan en belle humeur égayer son travail d'une chanson de Confucius ou de Li-taï-pé, que l'on chantait une dizaine de siècles auparavant.

Par là, il est facile de concevoir l'impression que laissa dans

l'esprit des générations postérieures le sacrilège de Thsin-chi-hoang-ti, dont le règne offre deux singularités d'un contraste étrange : le sentiment de la protection à l'extérieur, lorsque cet empereur fit construire la Grande Muraille pour contenir les invasions mongoles, et celui de la destruction à l'intérieur, lorsqu'il commanda d'anéantir le code moral et religieux du Céleste-Empire.

Cet exemple de tyrannie contradictoire est certainement unique dans l'histoire du monde. Les Caligula et les Néron étaient des inconscients, cruels par instinct. Le fils d'Agrippine ordonna l'incendie de Rome dans un moment d'ivresse et de folie; le constructeur de la Grande Muraille ordonna celui des livres, froidement, politiquement, et pourtant... il savait lire!...

Les premiers empereurs de la dynastie des Han furent assez heureux pour reconstituer presque complètement les archives poétiques de l'Empire. Le *Chi-king*, qui, lorsqu'il fut arrangé par Confucius, comprenait trois cent onze pièces, n'en renferma plus que trois cent cinq : six furent définitivement perdues.

Comme le phénix, la Chanson renaquit de ses cendres, c'est-à-dire que le peuple, dont la mémoire n'avait pas faibli dans l'intervalle, se reprit à dire les couplets que l'on chantait autrefois.

Si libéraux qu'aient été les premiers règnes de la dynastie des Han, la chanson originale ne s'y révéla que par très peu de pièces dignes d'être signalées. C'était alors l'époque de ce que l'on appela l'école de *Kouaï*, où les poètes se firent nébuleux à

l'excès, et où le goût du fantastique s'implanta en Chine avec des racines tellement vigoureuses qu'il couvrit le territoire entier au point d'étouffer en germe toute autre végétation intellectuelle.

De l'école de Kouaï date l'ère du romantisme chinois, avec l'introduction du boudhisme, dont l'influence dépassa, sans l'éteindre tout à fait, celle des doctrines de Lao-tseu, génératrices de fictions merveilleuses et de ces paysages singuliers où l'on voit l'inévitable lune surgir entre des nuages déchirés, nuancés de jaune et de vert, éclairant des rochers de laque au premier plan, le lacet d'argent du fleuve céleste (Tien-ho) remontant vers sa source, et, dans une perspective conventionnelle, la montagne du *Pong-laï* découpant sa silhouette heurtée sur un fond ocreux... Toute la gamme de l'incohérence artistique!

Il est curieux de constater, néanmoins, que le grand empereur Vou-ti, de la dynastie des Han, en sa qualité de poète, fut un de ceux qui conservèrent à la Chanson sa clarté et sa légèreté classiques. Voici, de lui, la *Chanson des Rames*, qu'il improvisa, un jour qu'il traversait le fleuve Hoën, au retour d'un sacrifice religieux :

Le vent d'automne s'élève, ha! de blancs nuages volent;
L'herbe jaunit et les feuilles tombent, ha! les oies sauvages vers le Midi s'en retournent.
Déjà fleurit la plante Lân, ah! déjà se répand le parfum des chrysanthèmes.
Moi je pense à la belle jeune fille, ha! que je ne saurais oublier.

Mon bateau flotte doucement, ha! traversant le fleuve de Hoën;
Au milieu de ses rapides eaux, ah! qui jaillissent en vagues écumantes,
Au bruit des flots et des tambours, ah! j'improvise la *Chanson des Rames.*

Plus vif a été le plaisir, ah! plus profonde est la tristesse qui lui succède.
La force et la jeunesse, combien durent-elles, ah! et contre la vieillesse que faire?

La fin des Han fut marquée, non pas par un second incendie des livres, mais par un massacre de huit cents mandarins, soupçonnés d'avoir été hostiles au gouvernement. Des sociétés secrètes se formèrent et conclurent au renversement de l'Ordre impérial, qui eut lieu dans le temps désigné. Puis, la Chine tomba aux mains de quelques généraux aventuriers qui se la partagèrent et s'y entre-combattirent d'une façon permanente.

Or pendant cette féodalité guerrière, croirait-on que la Chanson qui, sous le règne paisible des premiers Han, ne florissait que peu ou prou, s'exalta jusqu'au délire, et que jamais temps et mœurs — à part l'époque des Thang — ne furent plus propices à son développement?...

Il est vrai qu'elle prit un caractère licencieux peu compatible avec celui qu'on lui avait reconnu primitivement. Un vent de chevalerie avait soufflé sur la Chine, pendant que le fer et le feu décimaient tout par les chemins.

Le pouvoir, avons-nous dit, était ès-mains des aventuriers;

les lettrés eux-mêmes, gagnés par la contagion, troquaient le pinceau contre le *kien* à double tranchant et s'improvisaient chefs de bande. Ces condottieri d'un nouveau genre n'abdiquaient pas tout à fait, au cours de leurs exploits, le goût des poésies et des chants, et, lorsqu'ils trouvaient une jolie fille sur leur route, ils lançaient délibérément leur sabre sur l'herbe, accordaient leur *kin*, et s'improvisaient troubadours en passant.

Les chansons qui leur servaient de déclarations étaient parfois de petits chefs-d'œuvre qu'agrémentait une fine fleur d'érotisme :

> Oh ! la belle-fille ! qu'elle a de charme et d'élégance !...
>
> . . . .
>
> Vous lance-t-elle un regard, il laisse après lui comme un trait de feu ;
> Respire-t-on son haleine, on croit sentir le parfum de la fleur Lân.
> Le voyageur qui passe arrête involontairement son cheval devant elle ;
> Celui qui s'était assis pour réparer ses forces oublie, en la voyant, le repas qu'il avait préparé.

Encore reconnaît-on ici l'influence tempérante des lettres qui ennoblissent tout ce qu'elles touchent, mais qui, par la suite, ne sera pas exempte d'affectation, comme dans ces couplets sur les *Jeunes filles de la Grande Digue*, composés sous les Soung du Nord, et que nous prenons la liberté de traduire en vers modernes :

I

A leurs oreilles, l'on voit pendre
Des rubis aux multiples feux,

Moins précieux, pour un cœur tendre,
Que les boucles de leurs cheveux;
Des robes, où l'or se prodigue,
S'exhalent des parfums troublants :
Les belles de la Grande Digue
Respirent un air de printemps.

II

Si parmi les fleurs elles passent,
Les fleurs perdent leurs tons si chers;
Du jeune saule elles surpassent
La souplesse des rameaux verts.
Le vent se plaît, près de ces belles,
A caresser leurs traits heureux :
Il ne saurait s'approcher d'elles,
Sans lui-même en être amoureux.

La chanson érotique est née, et, avec elle, la vraie chanson bachique. Il semble qu'on soit pressé de jouir du présent et que l'avenir soit un nuage d'encre prêt à crever et à tout obscurcir :

Il faut boire et il faut chanter.
La vie de l'homme combien dure-t-elle?
. . . .
Comment chasser le chagrin qui nous oppresse?
Le vin, le vin seul en a le pouvoir.

Et le poète chante, et il boit véritablement! Il s'enivre et fait l'amour!... Oh! les chansons à boire des *King!* où sont-elles?...

« Hâtons-nous, amis, de profiter du temps qui coule; demain n'est à personne, et ma tasse que je vide présentement, aurai-je

encore une fois le temps de la remplir et de la vider de nouveau ?...

« Jeune fille, tes yeux ont la profondeur des cieux de jade ; tu es droite et parfumée comme la fleur Lân : penche vers moi ton col aussi flexible que la tige du bambou, car je veux boire sur tes lèvres le divin miel qui s'épanche de ton cœur, ô jeune fille ! »

Et la chimère de galoper !...

Et les révolutions de troubler la paix intérieure du pays !...

Et les chansonniers de croître sur le sol comme une légion de champignons après une pluie d'été !...

Mais la Chanson se ressent peu à peu du contre-coup des événements ; elle a cessé d'être originale et s'en console par de nombreuses allusions aux faits civils et politiques. Tous les genres sont abordés par elle ; des rythmes nouveaux sont créés qui accroîtront les difficultés prosodiques, et rendront plus ardus les futurs concours de lettres ; mais rien de tout cela ne sera suffisant pour rendre à la Chanson son mérite antique, tant que l'anarchie régnera.

Le luth des uns a trop forcé le son pour que des discordances ne s'en soient pas échappées. On aura beau, sous la dynastie intermédiaire des Liang, essayer de ramener la Chanson aux proportions de celles du *Chi-king*, elle n'en sera que le pastiche, et l'indécision subsistera, jusqu'au jour où la Chine sera soumise au pouvoir des Thang, cette célèbre dynastie qui vit fleurir, entre vingt poètes de grand talent, ces deux chansonniers de génie dont les œuvres suffiraient seules à la gloire littéraire de leur patrie : Thou-fou et Li-taï-pé.

*
* *

Les origines de la Chanson, en Orient, nous forceront plus d'une fois à dépasser la limite de temps que nous avons assignée à la première partie de cet ouvrage, et ce, jusqu'à ce que nous ayons atteint la période grecque qui commence à Homère. L'antique Orient, bien qu'étant le berceau du monde, s'est constitué des mœurs et une littérature locales en dehors du mouvement européen ; à ce compte, il importe d'abord de nous occuper exclusivement de lui pour n'avoir point à y revenir lorsque nous suivrons plus loin l'ordre chronologique que nous avons adopté.

C'est pourquoi nous aborderons tout de suite l'époque des Thang, dynastie d'empereurs chinois qui régnèrent du VIIe au IXe siècle de notre ère, et sous lesquels la Chanson fleurit dans son plus merveilleux éclat.

L'époque des Thang vit renaître en Chine les plus beaux jours de la poésie nationale.

« L'arbre de la poésie — selon un écrivain chinois — prit racine au temps du *Chi-king* ; ses bourgeons parurent avec Li-ling et Sou-vou ; ses feuilles poussèrent en abondance sous l'influence des Han et des Oueï ; mais il était réservé aux Thang de voir ses fleurs et de goûter ses fruits. »

Ce fut une explosion de lyrisme préparée par des poètes renommés tels que Ouang-Po, favori du roi de Teng, qui réunissait à sa table tous les beaux esprits de son temps, l'infortuné Yang-khiong, victime des cruautés de l'impératrice Vou-héou, et

auteur d'un *Chant du départ* que termine cette pensée pleine d'amertume :

> Voici donc revenu ce temps où le chef de cent soldats
> Est tenu en plus haute estime qu'un lettré de science, de talent !

le général Oey-tching, Tchin-tseu-ngan, etc., etc.

La Chanson (*Ko*) fit florès tant que dura la dynastie des Thang. De tous les jardins, par les bois, sur l'eau sillonnée de jonques, dans les gynécées, chez l'artisan, à la table du mandarin, partout où un rayon de soleil et de belle humeur piquait sa lueur vive, elle s'échappait, se répandait, fusait, s'introduisait et se révélait tour à tour !...

Et notons que la plupart des poésies chinoises affectent les allures de la Chanson, genre éminemment national dans le Céleste-Empire. Toutes sont divisées en strophes de quatre, huit ou douze vers chacune, avec rimes et consonances variées, établies suivant des règles prosodiques immuables que fixèrent les lettrés des Thang.

Le recueil général des chansons porte le titre de *Ko-ching*. Le Ko-ching est soumis à des lois particulières, et d'après Oueng-tchèn, offre trois difficultés capitales qui sont : 1° la facture des premiers vers ; 2° la transition d'un couplet à un autre ; 3° le trait final, pour lequel on se montre plus difficile dans une chanson que dans toute autre composition lyrique.

Le trait final, la pointe, le mot qui porte, le but, l'objet, bref ce qui donne à la Chanson sa note bien définie suivant les cir-

constances qui la motivent : voilà ce qui est nettement établi en Chine au VIIe siècle de notre ère, et ce qui avait été observé rigoureusement aux premiers âges.

Que nous nous en soyons fait, en France, une attribution exclusive, cela ne peut guère s'expliquer que par exagération de clocher; mais rien ne justifie le quatrain de Bernis :

Fille aimable de la folie,
La Chanson naquit parmi nous;
Souple et légère, elle se plie
Aux tons des sages et des fous.

Le distique final a sa raison d'être partout, car, en Chine comme en France, sages et fous sont perpétuellement aux prises les uns les autres, et la Chanson leur a servi d'arme bien souvent pour se renvoyer mutuellement les épigrammes.

Oueng-tchèn ajoute aux préceptes indiqués plus haut :

« Quand vous faites une chanson sur un sujet ordinaire, vous pouvez composer une pièce longue et tranquille, si cela vous convient; mais, si vous traitez quelque sujet dramatique ou extraordinaire, il faut que vos vers se pressent et sautent comme un cheval au galop. Il faut qu'ils arrivent au but sans détours, et que ce but soit bien nettement tracé. »

On ne pourrait pas définir plus explicitement les règles et le caractère de la Chanson. Sa vogue chez les peuples de l'Empire du Milieu s'explique par leurs aptitudes pour la musique, insérable de la poésie. Le Chinois a les sens extrêmement délicats et



subtils : il n'est pas de reflet si infime qu'il ne perçoive ; un rien le porte à la mélancolie comme à la gaieté ; le moindre souffle qui agite ses pivoines et ses nénuphars fait aussi plisser son front. Cette impressionnabilité, cette sensibilité d'épiderme, le rendent apte à saisir les nuances les plus délicates et à les exprimer dans ses chants. Mais comme les mots seraient insuffisants à bien traduire ses sensations, il a recours à une foule d'expressions figurées parfaitement intraduisibles pour le commun des mortels.

Dans son *Étude sur l'art poétique et la prosodie chez les Chinois*, M. d'Hervey Saint-Denis en cite quelques-unes, parmi lesquelles *hoa hou*, peindre le tigre, signifie… s'enivrer à demi ; l'explication est dans ce qu'un peintre, célèbre pour la vigueur avec laquelle il savait représenter des bêtes féroces, avait coutume de boire beaucoup avant de se mettre à la besogne. La plupart des expressions figurées sont d'une pareille force et obligent le traducteur à tripler son texte par des notes explicatives.

Ajoutons que le peuple aime à se laisser prendre à la mélodie de ces expressions bonnes à exercer la sagacité des lettrés. De même qu'un vers merveilleusement cadencé, bien qu'amphigourique, comme ceux du quatrain de Corneille, signalé par l'acteur Baron, charmera l'oreille par sa musique propre, de même l'assemblage euphonique d'expressions recherchées ravit le Chinois non lettré, auquel échappent les subtilités de langage, mais que séduit une désinence musicale ou gracieuse.

Les chansonniers chinois ont souvent recours, pour augmenter l'harmonie de leurs vers, à des monosyllabes n'ayant d'autre

raison d'être que leur euphonie et leur adoucissement à la rime; ces particules font l'office de chevilles, à la différence près avec notre prosodie qu'elles sont parfaitement tolérées chez eux. Et puis cela sonne bien! Il va sans dire que l'onomatopée y est souveraine; la Chanson, à elle seule, non différente en cela de la nôtre, se l'est attribuée presque entièrement. Le refrain de la *Chanson du Chagrin* de Li-taï-pé est *Peï-laï-ho!* dont la monotonie, comme un bruit de sanglots, termine en chœur chaque couplet; celui de la *Chanson du rire,* du même auteur, est, par analogie, *Siao hy hou,* avec cette différence que le mot *rire* y est prononcé, suivi de deux onomatopées sans autre valeur que leur bizarre consonance. Cela ne vaut-il pas bien, en somme, nos *turlututu* et nos *tra la la itou?*

Le Chinois n'est pas progressiste : c'est là son plus grand défaut. Parce qu'il s'est trouvé dans son histoire quelques époques fameuses qui ont vu naître des hommes de génie, cela lui a suffi, et le nouveau ne l'a point tenté par crainte de ternir la gloire de ses ancêtres. Les poètes, à vrai dire, n'ont pas manqué après ceux des Thang, et l'époque des Youen, particulièrement, leur fut favorable; mais le peuple se contenta toujours des Confucius, des Thou-fou et des Li-taï-pé, qui firent son répertoire; les lettrés ont pris garde d'atténuer en quoi que ce fût la lumière géniale qui rayonne autour de ces noms, et, par ce respect parfois exagéré, puisqu'ils firent bâtir des temples à chacun des membres de cette trinité poétique, les assimilant ainsi à leurs anciens dieux, ils s'acquirent une force morale telle, qu'un nou-

veau tyran comme Chi-hoang-ti eût été impuissant désormais à la combattre et à la détruire, au risque, s'il l'avait tenté, de faire de ce peuple calme, paisible et contemplatif, un agitateur qui lui eût fait payer cruellement sa tyrannie.

La période poétique des Thang fut donc la plus brillante pour la Chine ; la comparaison de l'arbre que nous avons citée plus haut indique avec clarté comment la floraison en fut préparée et amenée progressivement.

*
* *

Et maintenant, nous sommes dans l'âge d'or de la littérature chinoise : l'empereur Ming-hoang gouverne ; le peuple vit heureux dans le respect de Bouddha et du Fils du Ciel. Ce ne sont partout que chants de joie et d'allégresse ; après tant de guerres et de désastres, il est bon de se reposer dans une douce quiétude, et, le soir venu, de vider quelques tasses de vin à la clarté de la lune, sans qu'un recruteur ne vienne vous arracher de force à votre paisible vie domestique. On a jeté le sabre à double tranchant, mais on a repris le *kin* des ancêtres pour accompagner la Chanson, la bonne Chanson, sans laquelle il n'est point de plaisir complet...

Un jour de la première des années *Tien-pao* (an 742 de notre ère), certain docteur du Sse-tchouen suivait la route de Tchang-ngan, où résidait l'empereur Ming-hoang.

Ce docteur, déjà célèbre dans sa province par l'étendue et la variété de ses connaissances, ainsi que par des essais poétiques fort goûtés, brûlait du désir de faire consacrer sa réputation à la cour du monarque qu'on disait ami des lettres.

Sans autre recommandation que celle de sa renommée naissante, mais plein d'espoir dans l'avenir, il marchait d'un pas léger, improvisant des chansons en route et s'arrêtant fréquemment pour boire et noter ses inspirations.

Ce voyageur s'appelait Li-taï-pé.

Dès qu'il fut arrivé à Tchang-ngan, il se fit présenter au ministre, le mandarin Ho-tchi-tchang, qui, à l'exemple du monarque, s'honorait de réunir à sa table toutes les célébrités de l'empire, et de les traiter en conséquence.

Li-taï-pé ne pouvait qu'être le bien accueilli dans cette hospilière demeure.

Ho-tchi-tchang eut à peine pris connaissance des productions de route du poète, qu'il ne voulut plus se séparer de lui, et l'admit sur-le-champ à partager sa table et sa maison.

« Li-taï-pé, lui dit-il, si ta mère t'a surnommé *Grand éclat* (*Taï-pé*), elle a compris tes destinées, car l'étoile qui brilla d'un feu si vif à ta naissance est celle de ton génie qui éclairera la Chine et fera la gloire du règne de notre magnifique empereur. »

La prédiction de la mère de Li-taï-pé, ainsi confirmée par le ministre Ho-tchi-tchang, devait se réaliser rapidement.

Quelques jours après, au sortir d'une séance administrative, le premier ministre s'entretenait de son protégé avec Ming-hoang, à qui il décrivait les brillantes qualités du nouveau venu.

« Je n'ai pas osé en parler plus tôt à Votre Majesté, à cause d'un défaut dont il paraît difficile qu'il se corrige : il aime le vin et en boit quelquefois avec excès. Mais que ses poésies sont belles ! »

Ainsi parla Ho-tchi-tchang à l'empereur.

Immédiatement le Fils du Ciel prit connaissance de quelques feuillets couverts d'écriture que lui présentait son interlocuteur.

L'enthousiasme du monarque fut si grand à cette lecture qu'il ordonna qu'on lui amenât le poète sans plus tarder.

Li-taï-pé fut reçu à la cour et traité avec toutes sortes d'égards. Ming-hoang lui donna la jouissance d'un délicieux pavillon situé dans un de ses jardins.

« Je sais condescendre aux faiblesses de l'humanité », avait répondu l'empereur à Ho-tchi-tchang au sujet de l'unique défaut du poète. Et celui-ci, buvant à loisir le vin des caves impériales, improvisait et chantait, tout en aspirant avec délices le souffle de la brise, imprégnée du parfum des pivoines et des mimosas qui entouraient sa féerique habitation.

Chaque jour, l'empereur venait rendre visite à son poète favori. Là, dans l'intimité, dépouillant tout cérémonial, Ming-hoang, en tête-à-tête avec Li-taï-pé, chantait, en s'accompagnant du *kin*, les couplets du poète, qui parfois improvisait et dictait ses vers à l'empereur.

L'histoire ajoute que le souverain se flattait d'avoir ainsi, en plus d'une occasion, servi de secrétaire à Li, ce dont quelques courtisans gourmés s'étaient hautement scandalisés.

« Tout ce que je fais pour un homme d'un aussi beau talent,

avait répondu Ming-hoang, ne peut que m'honorer auprès de ceux qui pensent bien. »

Cet excès de favoritisme suscita contre le chansonnier-poète un flot de haines, et, particulièrement, celle du chef des eunuques, notable personnage que l'empereur avait contraint jadis à déchausser Li-taï-pé, gêné, au cours d'une promenade, par l'étroitesse de sa chaussure.

L'eunuque avait gardé au plus profond de son cœur le souvenir de cet affront public.

Il convainquit la favorite Taï-tsun que plusieurs des chansons du poète n'étaient que des satires acrimonieuses dirigées contre elle.

Or, Taï-tsun était toute-puissante et ses ordres souverains.

Cette perfide insinuation suffit à la plonger dans une violente fureur.

La favorite jura de se venger de l'insolent en le faisant chasser de la Cour par l'empereur lui-même.

Mais Li-taï-pé eut vent de ces basses intrigues.

Écœuré de tant de fourberie, il résolut de quitter Tchang-ngan, malgré les instances réitérées du monarque, qui n'avait pas pris au sérieux les colères de Taï-tsun. Li-taï-pé fut tenace, et Ming-hoang, impuissant à le retenir plus longtemps auprès de sa personne, lui fit cadeau de ses plus beaux costumes — faveur qu'il n'accordait que très rarement pour services rendus à l'empire — et de mille onces d'or.

Livré à son propre mouvement, Li-taï-pé parcourut toutes les

provinces de l'empire, semant ses chansons et ses poésies aux quatre coins du territoire, et s'acquérant ainsi une renommée populaire si grande que son arrivée donnait lieu à des réjouissances publiques. Ce qui ne l'empêchait pas de boire plus que de raison et de s'endormir, chaque nuit, « au pied des premières colonnes », comme il l'avoue lui-même dans une de ses chansons, — autrement dit, au seuil de la porte, qu'il n'avait pas la force de franchir.

L'ivresse, qui fut la passion dominante de toute sa vie, devait être cause de sa mort.

Comme il traversait en bateau une rivière de la province de Kiang-nan, Li-taï-pé, qui, suivant son habitude, avait trop bu, s'étant levé, perdit l'équilibre, passa par-dessus bord et se noya.

Il était âgé de soixante et un ans.

Sa mort fut l'objet d'un deuil général.

Ses œuvres consistent en une quantité de pièces fugitives et de chansons originales où le poète a dépensé des trésors de verve et de lyrisme. Ses chansons à boire (et elles sont nombreuses) sont autant de petits chefs-d'œuvres du genre. On peut ajouter qu'il faisait beaucoup plus de cas d'une tasse de *tsieou* que de sa célébrité posthume. Toute sa philosophie tient dans ces deux dernières strophes d'une de ses chansons intitulée *En face du vin* :

La vie est comme un éclair fugitif;
Son éclat dure à peine le temps d'être aperçu.

Si le ciel et la terre sont immuables,
Que le changement est rapide sur le visage de chacun de nous !

O vous ! qui êtes en face du vin et qui hésitez à boire,
Pour prendre le plaisir, dites-moi, je vous prie, qui vous attendez !

Ce mélange de tristesse et d'insouciance se retrouve dans la plupart des chansons de Li-taï-pé ; il leur a dû des effets d'opposition qui ont fait le grand succès de la plupart de ses pièces.

Nous venons de dire qu'il avait composé de nombreuses chansons à boire ; il était encouragé en cela par l'exemple de quelques lettrés de ses amis, grands amateurs de vin et de chants, qui, pour se livrer à leurs goûts favoris, avaient organisé entre eux, à la Cour, certaines réunions bachico-lyriques, créant ainsi, dans l'extrême Orient, une sorte de *Caveau*, restreint à huit sociétaires.

Ces personnages s'intitulaient les *Huit Immortels dans le vin* (Tsieou tchoung pa hien) ; « c'est — selon le père Amiot — comme si nous disions en français les *huit sages de la bouteille* ».

Les *Immortels dans le vin* avaient tour à tour pour président le ministre Ho-tchi-tchang et Li-taï-pé.

Thou-fou, dans une de ses chansons, nous a conservé les noms de ces joyeux convives :

D'abord Ho-tchi-tchang, déjà nommé ;

Yu-Yang, qui, en sa qualité de neveu de l'empereur, aurait bien voulu être gouverneur dans le pays de la source du vin (*Chen-si*) ;

Le ministre Li-ti-chy, proclamant, tasse en main, « qu'il aime le vin pur, mais qu'il évite avec soin le vin douteux » ;

Tsoung-tchi, le plus beau des huit, qui, lorsqu'il avait bu,

semblait « un grand arbre de jade, battu et incliné par le vent » ;

Sou-tsin, le sévère bouddhiste, qui, « lorsqu'il commence à boire, oublie la doctrine et le couvent » ;

Li-taï-pé, déjà nommé, dont le plus beau titre de gloire équivaut, selon lui, à être Immortel dans le vin ;

Tchang-hio, qui, « dès qu'il a bu trois tasses, devient vraiment le dieu du pinceau, et ôte fièrement son bonnet sans se soucier des rois ni des princes » ;

Enfin Tsiao-tsoui, auquel il faut cinq grandes mesures pour porter la verve à son comble ;

« Alors — dit la chanson — il devient d'une éloquence à jeter ses convives dans la stupeur. »

Le *Caveau chinois* était surtout célèbre par ses licences de table.

On y buvait sans mesure, et nul de ses membres n'eût été digne de l'admission s'il n'avait fait preuve d'abord de sérieuses capacités stomacales, puis de remarquables aptitudes poétiques.

Thou-fou lui-même ne put en faire partie parce qu'il ne se sentait pas à la hauteur de la première épreuve.

Par contre, Li-taï-pé équivalait à toute la compagnie réunie, et comme buveur, et comme rimeur : il était l'orgueil des *Immortels dans le Vin*.

En justification de ses penchants pour la boisson, il terminait ainsi une de ses chansons à boire :

Les savants et les sages de l'antiquité n'ont eu que le silence et l'oubli pour partage.
Il n'est vraiment que les buveurs dont le nom passe à la postérité.

C'est au cours de ces réunions des *Tchoung pa hien* que Li-taï-pé, après avoir ingurgité une dizaine de tasses de *ching-tsieou*, se levait, et, après s'être bien calé sur les jambes, chantait *le Brave de Tchao, le Retour des beaux jours, A cheval, A cheval et en chasse,* et *Un jour de printemps,* où le poète exprime ses sentiments au sortir de l'ivresse.

Si la vie est comme un grand songe.
A quoi bon tourmenter son existence ?
Pour moi, je m'enivre tout le jour,
Et, quand je viens à chanceler, je m'endors au pied des premières colonnes.

A mon réveil je jette les yeux devant moi ;
Un oiseau chante au milieu des fleurs ;
Je lui demande à quelle époque de l'année nous sommes.
Il me répond : A l'époque où le souffle du printemps fait chanter l'oiseau.

Je me sens ému et prêt à soupirer,
Mais je me verse encore à boire ;
Je chante à haute voix jusqu'à ce que la lune brille,
Et, à l'heure où finissent mes chants, j'ai de nouveau perdu le sentiment de ce qui m'entoure.

Le vers final de la chanson était salué par de rapides libations de *vin parfait*, après quoi « l'éloquent » Tsiao-tsoui, lesté de ses cinq grandes mesures, commençait à *stupéfier* ses collègues.

Il ne fallait rien moins que l'intervention *vigoureuse* de Ho-tchi-tchang pour mettre un frein à son emballement poétique.

Outre ses chansons à boire, Li-taï-pé en a fait un certain

nombre de caractère et d'amour où il a non moins excellé; chacune de ces dernières offre un charmant tableau, dont l'image se décalque avec une netteté merveilleuse. Quoi de plus ravissant que la rencontre de jeunes gens et de jeunes filles *sur les bords du Jo-Yeh*, et, surtout, que cette *Chanson des Quatre Saisons*, qui débute ainsi :

> Dans le pays de Thsin, la charmante Lo-foh
> Cueillait des feuilles de mûrier, au bord d'une eau transparente, etc.

Li-taï-pé joignait à ses talents de chansonnier et de poète celui d'improvisateur.

Ses strophes à la belle Taï-tsun, favorite de Ming-hoang, en sont un radieux exemple.

L'ingrâtitude et l'injustice ont souvent payé les complaisances des beaux-esprits. Lorsque Taï-tsun, cédant aux perfides suggestions de l'eunuque Kao-li-ché, demandait à l'empereur le bannissement du poète, elle ne se souvenait plus, sans doute, de cette belle soirée sur la terrasse du pavillon impérial où elle s'était trouvée, jadis, en compagnie du monarque et de Li, au cours de laquelle celui-ci, déférant au désir de Ming-hoang, avait improvisé sur trois feuilles de papier à fleurs d'or autant de pièces en l'honneur de la favorite; — dans l'une de ces pièces (flatterie fort habile) il laissait entendre au souverain combien Taï-tsun, à l'exemple de Fey-yen [1], aurait de grâce sous les habits impériaux.

1. Favorite de l'empereur Han-vou-ti, qui l'épousa.

Alors, Taï-tsun souriait, appuyée sur la balustrade aux douces senteurs...

Le souvenir d'un service rendu ou du plaisir procuré s'efface rapidement pour faire place à l'indifférence et à l'oubli, si ce n'est à l'ingratitude et à la haine.

Le chansonnier-poète eut plus tard le loisir de méditer cet axiome. Il se consola en triplant les rasades, jusqu'au jour où il but sa dernière goutte dans la fatale rivière.

Déplorable fin pour un franc buveur!

Ses chansons populaires n'ont jamais cessé d'être dans toutes les mémoires; et, comme l'a dit Charles Cros, dans le *Coffret de Santal* :

Mille étés et mille hivers
Passeront sur l'univers,
Sans que du poète-dieu
Li-taï-pé meurent les vers
Dans l'Empire du milieu.

*
* *

A l'époque où survint le trépas de Li-taï-pé, Thou-fou, son rival en chansons et en poésies avait près de cinquante ans.

Il se trouvait alors à Koueï-tcheou, sur la frontière du Sse-tchouen, où il était allé fuir les troubles qui désolaient les provinces. Il ressentit une douleur amère en apprenant la mort accidentelle de celui qui avait toujours été son ami et qu'il considérait comme son maître.

Déjà Thou-fou avait lui-même franchi les étapes les plus importantes de sa destinée. Ses triomphes et ses disgrâces n'avaient

laissé dans son esprit que le souvenir d'événements auxquels on a plutôt assisté comme spectateur que comme acteur.

Jusqu'à l'âge de quarante ans, le poète vécut facilement, fêté, choyé, adulé par Ming-hoang et tout ce que l'empire du Milieu contenait de gens supérieurs et de protecteurs des lettres. L'existence offrait tant de charme pour lui que, selon son expression, il laissait « partir les jours sans les compter ». Il refusa même le gouvernement d'une province pour rester à Tchang-ngan, où, cependant, il trouvait beaucoup de peine à subvenir à ses besoins.

Ce fut là, du reste, l'objet d'une requête en vers qu'il adressa à l'empereur et qui eut pour conséquence immédiate de faire joindre à ses appointements de poète le montant d'une pension annuelle qu'il ne toucha qu'une seule fois...

Les Tartares, à l'instigation d'un général ambitieux du pouvoir, s'étaient révoltés, et, après de rudes escarmouches, avaient battu les troupes impériales. On put voir leurs chevaux parqués dans les superbes jardins de Tchang-ngan, qui présentaient le spectacle d'une affreuse mutilation. Ming-hoang avait fui d'un côté, Thou-fou de l'autre, le premier pour ne pas tomber aux mains des vainqueurs, le second pour ne pas assister à tant de déprédations.

La Chine était en proie à une agitation violente.

Mais les troupes impériales revinrent à la charge, et, cette fois, les rebelles furent vaincus.

Sou-tsoung, fils de Ming-hoang, succéda à son père, qui avait abdiqué.

Le premier devoir du nouveau souverain fut de rappeler Thou-fou à Tchang-ngan, où il lui confia la charge de censeur impérial.

C'était la plus haute et la plus délicate fonction qu'un sujet pût ambitionner dans le Céleste-Empire.

Cet honneur, que d'aucuns payèrent de leur tête pour avoir rempli trop intègrement leur devoir, valut par la suite au poète un exil qui ne prit fin qu'avec sa mort.

Ayant voulu défendre un ministre d'État dont la disgrâce lui paraissait imméritée, Thou-fou se vit contraint de résigner ses fonctions pour aller occuper l'emploi subalterne de gouverneur d'une ville du Chen-si.

Quitter Tchang-ngan où il avait vécu tant d'années heureuses, Tchang-ngan qu'il avait chanté avec tant d'amour, c'en était trop pour le poète!

Il se dépouilla publiquement de ses insignes de gouverneur et s'enfuit dans le Sse-tchouen, cherchant à vivre du produit de ses chansons inédites qu'il vendait aux grands seigneurs de l'Empire.

Plus d'une fois reconnu, il sut se dérober aux poursuites et refusa avec persistance un haut emploi que lui conférait directement l'empereur pour le dédommager de ses tribulations.

Hien-vou, gouverneur militaire du Sse-tchouen, le recueillit chez lui. Thou-fou vécut six ans de la vie de son hôte généreux, qui, en mourant, légua à son protégé une partie de sa fortune.

L'existence du poète était désormais assurée.

Fatigué de la vie errante, Thou-fou se fixa définitivement à Koueï-tcheou, où la nouvelle du trépas de Li-taï-pé vint le surprendre.

Là, dans sa nouvelle demeure d'exil, il passait son temps à écrire des vers et à visiter, en archéologue distingué qu'il était, les vieux monuments de la province.

Ayant un jour manifesté le désir d'aller étudier quelques ruines pittoresques des environs, il s'embarqua, malgré les remontrances de ses amis, sur un fleuve débordé dont les eaux montaient toujours, et fut obligé de se réfugier au sommet d'une montagne qu'elles cernèrent tout aussitôt.

Ainsi prisonnier, Thou-fou ne vécut que de racines pendant dix jours, au bout desquels il fut enfin délivré par le mandarin de l'endroit qui s'était mis à sa recherche.

Dans la joie qu'il éprouvait d'avoir retrouvé Thou-fou, le mandarin donna en l'honneur du poète un somptueux festin, auquel furent conviés tous les personnages marquants de la province.

La réaction trop vive que produisirent les aliments sur l'estomac du poète, appauvri par dix jours de jeûne forcé, lui fut fatale, car, le lendemain, il mourait congestionné à l'âge de cinquante-neuf ans, c'est-à-dire onze ans après son ami Li-taï-pé.

A l'exemple de ce dernier, Thou-fou fit des chansons qui ne le cèdent en rien à celles de *l'Immortel dans le Vin*. Il a surtout chanté les malheurs de sa patrie dans des pièces vigoureuses qui sont autant de chefs-d'œuvre : *le Recruteur*, *la Nouvelle Mariée*, *le Départ des Soldats* qui débute par ce vers d'harmonie imitative :

Ling-ling, les chars crient; *siao-siao*, les chevaux soufflent.

le village de Kiang, etc., etc.

AU COUCHER DU SOLEIL

Le soleil pénètre sous les stores, en dardant ses rayons obliques,
Et, sur les bords de la rivière, s'accomplissent en silence les rudes travaux du printemps.
Tandis que les jardins du rivage embaument l'air des parfums que mille fleurs répandent,
Sur la barque flottante on fait bouillir du riz pour le repas du soir.

Les passereaux, qui se disputent leur nourriture, s'ébattent bruyamment dans le feuillage.
Des insectes ailés bourdonnent çà et là dans l'espace : ils ont envahi ma maison.
Vin généreux ! qui donc vous a donné tant de puissance ?
A chaque tasse que je verse, je sens mille chagrins s'évanouir !

Il serait difficile de ne point trouver dans chacune des chansons de Thou-fou, — qui appartiennent à sa seconde manière, c'est-à-dire à celle qui date de sa fuite après la révolte des Tartares, — il serait difficile, dis-je, de ne point trouver trace de l'anxiété qu'il éprouvait à la vue des maux qui désolaient son pays. Jusque dans ses plus petites pièces, on voit percer, comme dans la chanson qui précède, cette préoccupation. Voici, du reste, comment l'explique un commentaire chinois que nous avons sous les yeux : « Ces oiseaux qui se battent, ces insectes importuns qui prennent bruyamment possession de sa demeure, offrent à Thou-fou l'image de tous les maux de la guerre civile, et la tristesse envahit son cœur. Il a recours au vin pour

s'étourdir; mais il se demande de qui le vin peut tenir un si énorme pouvoir. »

Thou-fou ne fut point le chansonnier insouciant qu'était Li-taï-pé; beaucoup plus sensible aux troubles qui affligeaient son pays, rendu plus grave aussi par les déboires qu'il éprouva pendant la seconde partie de son existence, il n'oublia jamais dans ses œuvres de joindre la leçon à l'exemple, et c'est en quoi ses pièces semblent se rapprocher particulièrement de celles du *Chi-king*, avec la couleur et le mouvement en plus.

Toutefois il est bon de remarquer que Thou-fou ne célèbre le vin que platoniquement, car le poète n'était pas buveur; son tempérament s'y opposait. C'est pourquoi il ne fit point partie des *Tsieou tchoung pa hien*; il s'en consola en chantant à tour de rôle les membres de cette joyeuse société.

C'est à sa chanson des *Huit Immortels dans le Vin*, comprise par M. d'Hervey Saint-Denys dans son excellente traduction des *Poésies de l'époque des Thang*, que nous avons emprunté les noms des sociétaires qui composaient ce groupe intéressant au point de vue de l'histoire de la Chanson.

Le répertoire chantant du Céleste-Empire ne s'est guère renouvelé jusqu'ici. Il n'a jamais cessé de comprendre les chansons du *Chi-king*, de Confucius, de Li-taï-pé, de Thou-fou et de quelques poètes de l'époque des Youen. Celle des Thang fut la plus féconde en chansonniers de mérite. Après les deux chefs de file dont nous avons esquissé la vie, il suffit de citer encore Oueng-oey, Ouang-tchang-ling, auteur de la jolie *Chanson*

des Nénuphars, le délicat Tsin-tsan, qui, avec Li-taï-pé, partageait l'amitié de Thou-fou, puis Tchang-oey, Tsoui-min-tong, etc., etc.

Si nous nous sommes étendu assez longuement sur l'histoire pittoresque et littéraire de la chanson chinoise, c'est que cette histoire présente plusieurs points de contact et certaines analogies de forme et de développement avec celle de la chanson d'Occident. Ainsi se trouve justifié le proverbe : *Les extrêmes se touchent*. D'ailleurs, tout ce qui vient de la Chine, ce pays merveilleux, est toujours intéressant pour nous.

Bien longtemps avant que les peuples d'Europe n'eussent affirmé les progrès de leur civilisation par des découvertes mémorables, les Chinois, en avance sur eux de plusieurs siècles de civilisation, connaissaient déjà l'imprimerie, la boussole et la poudre, — et bien longtemps avant que vous n'eussiez eu l'idée de vous réunir à table pour chanter vos refrains *inter pocula*, ô Gallet, Panard et Collé ! ils avaient fondé leurs *Dîners du Caveau* à la Cour même de leur empereur, dans Tchang-ngan, le paradis des lettrés du Céleste-Empire !...

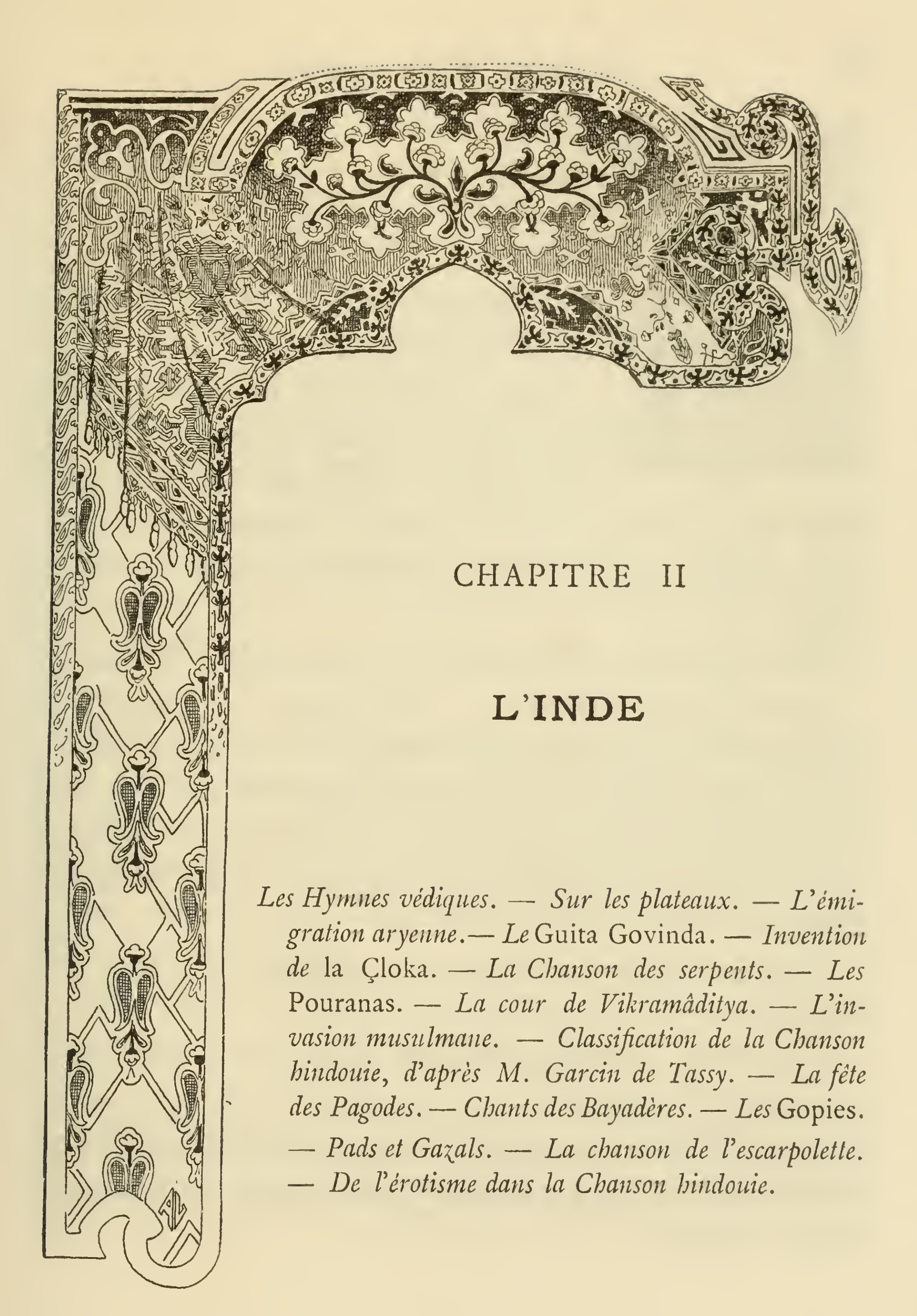
Chanter est un besoin commun à toute l'humanité; c'est par le chant que l'âme affaissée se relève : ainsi s'explique la faveur dont jouirent les poètes et les chansonniers, en Chine comme partout. Ne sont-ce pas, en quelque sorte, les vrais médecins de l'âme, ceux dont le talent est capable de redresser le moral des individus, d'allumer un éclair de vie dans le regard d'un décou-

ragé, d'amener le sourire sur les lèvres du pessimiste, de réchauffer le cœur froid du vieillard, de faire battre celui du pusillanime, de dérider l'amer philosophe, bref de suppléer à la gaieté du soleil par les jours les plus moroses?...

Dites, ne sont-ils pas semblables aux dieux, les joyeux inspirés qui réalisent de tels prodiges?

Et les Chinois n'avaient-ils pas raison d'élever un temple à Li-taï-pé, qu'ils appellent encore aujourd'hui *le grand docteur, l'Immortel qui aimait à boire?...*





CHAPITRE II

L'INDE

Les Hymnes védiques. — Sur les plateaux. — L'émigration aryenne.— Le Guita Govinda. *— Invention de la* Çloka. *— La Chanson des serpents. — Les* Pouranas. *— La cour de Vikramâditya. — L'invasion musulmane. — Classification de la Chanson hindouie, d'après M. Garcin de Tassy. — La fête des Pagodes. — Chants des Bayadères. — Les* Gopies. *— Pads et Gazals. — La chanson de l'escarpolette. — De l'érotisme dans la Chanson hindouie.*



OUT est dans tout.

La Chanson est dans tout et partout.

Soyons accommodants et disons : le Chant !

On chantait chez les Aryas, ainsi que l'attestent les *Védas*.

Mais qu'est-ce que les Védas ?... La compilation en quatre volumes des hymnes théogoniques chantés par les Aryas pasteurs, il y a environ trente siècles, et transmis fidèlement, d'âge en âge, à leurs descendants autochtones, les Brahmanes de l'Inde.

Notre littérature est purement en enfance auprès de celle-là.

« Les Hymnes védiques — dit M. Eichhoff — peignent en traits expressifs les grands phénomènes de la nature et les sensations qu'ils produisent dans l'âme impressionnable de leurs adorateurs dont les luttes, les craintes, les espérances, se reflètent de jour en jour sous l'inspiration dominante d'un chef de famille vénéré. »

Le premier livre des Védas est le *Rig-Véda*, ou *Livre des Louanges*.

Le *Rig-Véda* est l'Hippocrène d'où jaillit à grands flots la poésie mythique des Indiens, — et, en même temps, le recueil de leurs chants sacrés et nationaux. C'est une source de poésie à jet continu, qui ne cessa d'inonder l'Inde entière, de l'antiquité jusqu'à nos jours.

Et elle affirme, pour nous autres Occidentaux, l'ancienneté de l'Art du Chant.

Les pasteurs primitifs des hauts plateaux de l'Himalaya, en contemplation constante devant l'infini, laissaient échapper, dans leur enthousiasme religieux, des exclamations lyriques si puissantes et si mélodieuses qu'elles frappaient d'admiration les cœurs naïfs et sincères qui les écoutaient.

Le ciel, le feu, l'air, l'eau, le soleil, la lune, la terre, l'aurore, les deux crépuscules, étaient l'objet de leurs continuelles méditations. A tous ces éléments, à toutes ces planètes, ils avaient donné des noms correspondant à des génies particuliers, et ces génies, personnifiés sous le nom général de *Dévas*, étaient invoqués conjointement et simultanément par toutes les familles pastorales.

Chaque famille se groupait autour du *Rishi* (sage), qui en était d'ordinaire le chef. Devant un autel rustique, arrosé du lait des brebis, ombragé de bambous et de lataniers, la famille ou la tribu chantait les hymnes des *Rishis* à chacune des divinités qui étaient censées exercer une influence quelconque sur la vie des hommes et des animaux.

Ce fut donc la réunion de ces hymnes qui constitua, ainsi que nous l'avons dit, le premier livre des Védas[1].

1. Le *Rig-Véda* compte un millier d'Hymnes. — Les trois autres livres, qui sont : le *Sama-Véda*, l'*Yadjour-Véda* et l'*Athanarva-Véda*, y compris la conclusion, ou *Védanta*, ne renferment que des prières, des éléments de philosophie, des rits, et des formules de consécration et de conjuration.

L'exaltation des Aryas pasteurs ne se pouvait bien traduire qu'avec l'aide du Chant, qui fut le rudiment de la Chanson, parce qu'en cette occurrence il exprimait les *sentiments de joie spontanés et communicatifs* d'un peuple qui n'avait pas d'Histoire.

*
* *

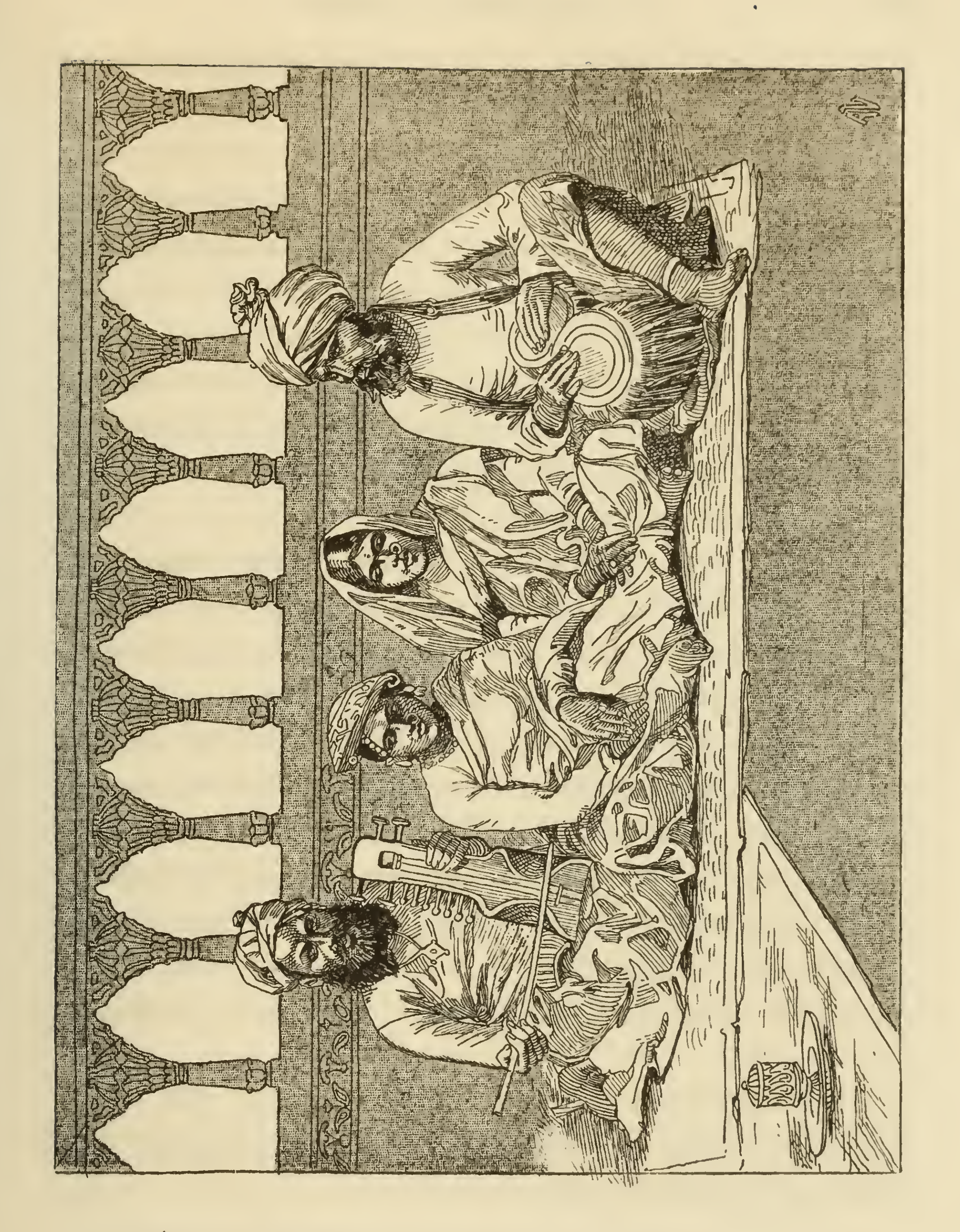
L'Hymne védique était conçu en vers cadencés, sans métrique régulière, suivant certaines modulations, afin qu'il se gravât plus facilement dans la mémoire du peuple.

Avant que l'ancienne littérature hindouie ne s'enrichît du *Code de Manou*, des épopées du *Râmâyana* et du *Mahâbhârata*, et des poésies des « neuf perles de la cour de Vikramâditya », elle procédait par l'éclosion du plus pur chef-d'œuvre lyrique aux assises de son incontestable renommée.

Le *Rig-Véda* est ce chef-d'œuvre, et son immortel auteur un peuple pasteur qui chantait à l'aurore des civilisations.

Au point de vue littéraire et poétique rien n'en égale la prestigieuse richesse de forme et d'expression symboliques ! Rien, ni la Bible, ni Homère !..

Il y a dans le *Rig-Véda* des cris d'enthousiasme sublimes, d'ardentes prières, des chants d'exaltation et de reconnaissance du plus bel effet. Un souffle grandiose anime toute cette poésie *naturelle*, inspirée par la prescience d'un Dieu unique, qui n'est point encore le Brahma hindou aux multiples incarnations. On ressent, à lire ces hymnes, l'émotion du glorieux peuple qui les



exhala, et que traduisirent ou formulèrent des Sages dont les Védas nous ont conservé quelques noms : Atris, Angira, Vaçistha, Viçvamithra, Kanva, Kutsa, Narada, etc.

Les Aryas des plateaux de Pamir et de Bolor — tige de la grande famille indo-européenne [1] — n'étaient point encore descendus dans la plaine lorsqu'ils composèrent les Védas.

Nulle part, dans leurs hymnes, il n'est question du Gange et de l'Indus. Lorsque les Aryas de race japhétique commencèrent à émigrer vers les bords de ce dernier fleuve, ils apportèrent leurs hymnes avec eux, et les apprirent aux peuples nouveaux avec lesquels ils s'associèrent.

Dès lors, le doux Arya eut à souffrir. Il eut à souffrir des pluies, de la sécheresse, des typhons et des grêles ; il eut à mesurer la force de ses muscles avec celle des reptiles, à combattre le tigre face à face ; il eut à défricher ces forêts inextricables où la mort se présente sous mille aspects, et, au péril de ses jours désormais voués à la peine et à la misère, il entreprit la conquête du sol. Mais, comme il importait d'appeler sur ses travaux les bénédictions du ciel, le chef de famille, redevenu le barde des siens, invoquait alternativement *Indra* (le ciel), le priant d'ouvrir pour lui le « pâturage des vaches célestes », *Surya* (le soleil), pour qu'il pénétrât le sol de ses rayons, *Agni*, le feu qui féconde

1. Cette assertion a cependant été contestée par le professeur Huxley, disciple de Latham. M. Huxley, d'après ses études d'ethnographie préhistorique, place le berceau des peuples d'Occident chez les Sarmates. Cette opinion a déjà rallié un grand nombre de savants.

les entrailles de la terre, puis *Vâyus*, *Varuna*, *Chandra*, *Prethvî* et toute la légion constituée des *Dévas!*... Ses chants si harmonieux portèrent rapidement leurs fruits. L'Inde, jusqu'alors sauvage et sanguinaire, devint une contrée ruisselante de mélodie!.. La religion primitive des Aryas a enfanté celle des Brahmes; les tribus sont devenues castes.

On vit apparaître le premier poète lyrique de l'Inde, Jayadêva, auteur du *Guita Govinda* (chant du Dieu des pasteurs), poème que M. Johns a traduit en anglais.

Le *Guita Govinda* est un mélange de poésies sacrées et profanes que l'on chantait, comme les hymnes védiques, en modulant les vers suivant diverses intonations gutturales.

Le Dieu des Pasteurs, c'est Krischna — ou Vichnou — qui coule des jours heureux en compagnie de gentilles *Gobis* (bergères). La peinture des amours du dieu avec Radha, la plus belle d'entre elles, fait l'objet de plusieurs chants érotiques, dont l'indécence, surtout à cette époque, nous semble peu digne de la majesté divine. Jamais les licencieuses amours de Jupiter n'ont approché des fantaisies libertines de l'amoureux Krischa! Le contraste du *Guita Govinda* avec les Védas est assez piquant si l'on songe que les premiers Indiens célébraient indistinctement Indra et Krischna dans leurs cérémonies religieuses, soit l'union de l'amour mystique avec l'amour charnel! Cette confusion étrange se rencontre à chaque instant dans les œuvres théurgiques de l'Inde, parmi lesquelles se trouve certain *Kama-Soutra* (livre des sciences d'amour), fort en honneur chez les Brahmes, ouvrage religieux sans contredit, mais qui eût confondu l'Arétin!...

Il est impossible d'assigner une date exacte à la composition des Védas et du poème lyrique de Jayadèva. On reporte approximativement l'époque de l'apparition des hymnes védiques à environ quinze siècles avant l'ère du Christ. C'est là une donnée purement idéale, comme celle qui, d'après le *Râmâyana*, place à plus de trois mille ans avant notre ère les premiers temps du *Kaliyuga* (âge actuel des Indiens), où commencèrent à régner les rois de l'Inde, de race solaire, et dont la liste est traditionnellement conservée dans le célèbre poème de Valmiki.

*
* *

Il serait hasardeux d'avancer que la Chanson hindouie trouva sa forme aux premiers temps de la poésie qui suivirent les manifestations védiques, et, par extension, dans le courant des siècles qui vont de l'hégire des Aryas à la naissance du Christ.

Certes, la Chanson existe, diffuse, très délayée, obscure le plus souvent; vous l'apercevrez poindre dans les nombreux poèmes de l'Inde ancienne où, sous la forme hymnique, elle se traduira par une légère pointe épigrammatique à fleur de vers. Mais la pléthore, qui fut de tout temps la caractéristique du climat hindou et dont l'influence est fatale à toute œuvre d'art, l'étouffera sous un afflux de lyrisme exagéré et diluvien qui battra en brèche les chefs-d'œuvres eux-mêmes.

La Chanson, telle que la comprirent les Chinois, c'est-à-dire dans les règles adoptées postérieurement pour en fixer la forme

définitive, n'est point familière d'un peuple à l'imagination surexcitée, qui ne voit partout que le merveilleux, qui ne rêve que d'épopées titanesques, qui se crée une multitude de dieux, qui, en amour, ne voit que concupiscence, bref qui n'est pas sagement observateur.

La littérature hindouie repose précisément sur le merveilleux le plus incohérent. Prenons, si l'on veut, le répertoire de Kâlidâsa et de Bhavabhoûti, les mieux pondérés des poètes hindous au point de vue humanitaire : qu'y trouve-t-on? du drame, de sublimes élégies, voire même des pastorales adorables, quantité de sang versé, des larmes, des larmes, des larmes!!! De *vis comica*, néant! Rire est une profanation : Brahma ne l'autorise pas! Et cependant, on chante sous ce ciel de topaze, où tout est lumière, couleurs et mélodies; on chante au théâtre... Il y a, dans les palais des princes, la *Sangitâ-Sâlâ*, ou salle de chant, dans laquelle les danseurs alternent avec les chanteurs, pour le plus grand plaisir des sens...

Mais tout cela est combiné et préparé à l'avance. Les mille et un petits travers de l'humanité passent inaperçus dans l'atmosphère balsamique et surchauffée que tempère difficilement la brise des nuits orientales. Tout ce qui pourrait exciter la verve moqueuse et satirique du chansonnier échappe aux yeux des poètes fanatiques, hypnotisés devant l'orteil de Brahma ou le nombril fleurissant de l'impassible Bouddha.

Donc, si l'on veut retrouver les origines de la Chanson dans l'Inde, il faut d'abord avoir recours aux hymnes du *Rig-Véda*,

où, tout en étant religieuse, l'inspiration condescendait parfois à certains détours qui pourraient, au besoin, passer pour des témoignages d'observation assez terre-à-terre.

Mais le Chant est le rudiment de la Chanson, et le Chant domine dans l'Inde où tout est prétexte à réjouissances, fêtes, cérémonies, etc.

Comme on le verra plus tard chez les Grecs, les Hindous primitifs se groupaient autour des Brahmes-poètes qui leur chantaient les épisodes du *Mahâbhârata* et du *Râmâyana*, poèmes épico-lyriques d'une envergure qui ne fut jamais dépassée.

Il y a de tout dans ces monuments lyriques; il y a de la Chanson; on y retrouve le type des futurs *gazals* musulmans, des *tappâs* et des *pads*.

Le célèbre Vâlmikî est l'auteur de la *Ramaïde* ou *Râmâyana*, et l'inventeur du distique hindouî appelé *çloka*. Comme il se promenait sur les rives d'un fleuve, méditant sur un oracle de Brahma lui ordonnant de célébrer les victoires de Râma, son attention fut subitement attirée par la mélodie plaintive de deux cygnes — ou cigognes — qui, dans

Un beau chant alterné comme une flûte antique,

semblaient exprimer leurs mutuelles tendresses.

Un éclair divin traversa son cerveau. Vâlmikî cherchait un rythme digne de célébrer les exploits du divin Râma : le symbolisme du chant des deux cygnes lui en fournit un qui devint le mètre héroïque des Indiens.

Le *çloka* peut être assimilé à l'hexamètre grec et à l'alexandrin français ; il se compose de deux hémistiches ou distiques.

Le sujet principal du *Râmâyana* est la conquête de Ceylan par Râma, fils de Daçaratha, roi d'Ayodhyâ. Râma, secondé par Hanouman, le roi des singes, entre en lutte avec Râvana, prince des Rakchasas (mauvais génies), et le défait dans un brillant combat.

Les distiques du *Râmâyana*, comme ceux du *Mahâbhârata*, étaient chantés en public, et l'auditoire les répétait après les Brahmes. Il y a, dans l'épopée de Vâlmikî, une floraison de merveilleux à faire pâmer d'admiration tous les Hindous à naître dans la succession des siècles futurs.

Nous citerons ici quelques *çlokas*, sources des premières chansons hindouies :

RAMA

Le jeune Râma aux yeux de lotus s'avance avec Viçvamitra, et du ciel descend un vent pur, léger, embaumé, sans poussière ; une pluie de fleurs tombe sur la terre, et on entend des chants mélodieux mêlés aux sons des conques et des timbales, accompagnant les pas du héros.

(Râm. I, ch. 25.)

LE PALAIS DE RAVANA

Le palais de Râvana resplendissait de femmes, comme un ciel d'automne est émaillé d'étoiles. Les astres, que de temps en temps nous voyons précipités du ciel, viennent tous se réunir ici.

(Râm. V, ch. 13.)

SITA

J'aspire à revoir le visage de Râma, ce visage radieux comme la fleur du lotus, pur comme le disque éclatant de la lune. En le voyant, ô messager, j'éprouverais la même joie que la terre lorsqu'elle reçoit la rosée sur ses épis à demi éclos.

(Râm. V, ch. 36.)

Les çlokas eussent plutôt convenu au genre lyrique proprement dit. Nulle mesure ne sert mieux, en hindoustanî, les combinaisons de la mélopée. Quoi qu'il en soit, leur harmonieuse coupe fait goûter davantage cette délirante poésie indienne, si parfumée, si chantante malgré ses exagérations, et, surtout, si troublante et si pénétrante.

Le *Mahâbhârata*, autre poème épico-lyrique, a pour auteur supposé Vyasa, auquel on a donné des collaborateurs successifs, entre autres son élève Dvaipayâna, et Souka, fils du précédent. C'est une œuvre fort diffuse, dont l'élaboration et la confection durèrent plusieurs siècles. Le *Mahâbhârata* est entièrement consacré à la guerre des Dieux et des Géants, à la lutte des castes sacerdotales et guerrières, et à querelle entre les Kourous et les Pandous. Grâce à Vichnou, incarné en Krischna, la victoire reste aux Pandous, et ci finit l'aventure!

Cent trente mille distiques ou *çlokas*, soit *deux cent trente mille vers* : tel est le contingent métrique de cette gigantesque épopée! Plusieurs Homères n'eussent pas été de trop pour chanter cette guerre des dieux de l'Inde.

Il y a dans la *Paochyâparva*, un des nombreux épisodes du

Mahâbhârata, une sorte de chanson que nous notons, au courant de nos recherches, et qui pourrait s'appeler *la Chanson des Serpents*.

Outianka, disciple de Véda le brahmane, chante ce morceau en l'honneur de Takchaka, le Roi des Serpents.

On trouve dans cette poésie tout un éloge des ophidiens, qui est le comble de l'hyperbole, étant donnée l'horreur commune inspirée par tout ce qui est reptile, c'est-à-dire bas et rampant.

L'auteur compare la marche des serpents au vol des nuages, — image tout au moins déplacée ; il les qualifie d'être beaux, et assimile leur éclat à celui du soleil. « Ils portent — ajoute-t-il — des pendants d'oreilles blancs et noirs ; Dhritarâchtra, l'un des deux Nagas, figure au milieu d'eux, etc. »

A citer également, dans ce même épisode, l'hymne d'Oupamania, à la louange des deux Açvins, médecins des Dieux.



* * *

Les luttes séculaires auxquelles l'Inde fut en proie du XXIIe au XIVe siècle avant notre ère, c'est-à-dire depuis la fondation de la ville d'Ayodhyâ par Ixvâkus jusqu'à la mort de Râma, avec qui s'éteignit la gloire d'Ayodhyâ, luttes gigantesques chantées par des poètes audacieux dans des œuvres d'une envergure inusitée, furent peu favorables au développement de la Chanson.

D'autre part, le joug des Brahmes s'imposait cruellement au peuple et rendait celui-ci plus exalté ou plus concentré, suivant

les circonstances ; mais jamais l'Hindou, en ces temps de désastres guerriers et d'invasions sans cesse renouvelées, ne connut, même au plus profond de ses forêts, la tranquillité et le calme d'esprit relatifs pour jouir en paix de son existence et se consoler en chantant les saisons bienfaisantes et les fleurs de son jardin.

Ceci soit dit ici pour ce qui concerne le caractère ethnographique de la Chanson.

Car, si l'on veut bien relire attentivement l'histoire, ou plutôt la légende historique des règnes concurrents, solaires et lunaires, et si l'on considère la situation faite au peuple par les castes supérieures des Brahmanes et des Kshatryas, — les seuls vrais tyrans de l'Inde, — on reconnaîtra que cet état de quasi-servitude n'était guère propice aux manifestations de l'intellect personnel.

Qu'étaient les poètes hindous, sinon des Brahmes, ou fils de Brahmes, nourris de la substance des œuvres spirituelles accessibles seulement à leur ordre ? Or, les prêtres et sectaires de la *Trimourty*, ou trinité brahmanique — Brahma, Vichnou, Siva, — pouvaient, dans l'envolée de leur inspiration, composer des hymnes sublimes, et, dans leur panthéisme infini, chanter magnifiquement la gloire de la création ; quand ils redescendaient sur terre et touchaient du pied le sol de la pagode, ils entendaient autour d'eux les *rettis* et les *couroumbers* (bergers et cultivateurs) répéter leurs hymnes, qu'ils ne comprenaient point, charmés seulement par le rythme et la mélodie, et frappés par l'évocation grandiose de Brahma.

Nous avons indiqué, au cours de ce chapitre, quelques points de repère originels pour l'histoire de la Chanson hindouie. Nous citerons encore ici les fables des *Pouranas*, où le sublime côtoie le puéril, mais où l'on trouve de nombreux morceaux lyriques, que l'on chantait dans les temples souterrains d'Ellora et de Salcette, en l'honneur de la *Trimourty*, devant de nombreuses idoles sculptées dans la roche. Ce sont généralement des odes héroïques pleines de vibration et dont les vers jaillissent comme autant d'éclairs rapides et fulgurants. Malgré leur inspiration religieuse, il est facile de s'apercevoir, en les lisant, qu'on est dans un âge de transition poétique et que l'observation de la nature et l'étude du cœur humain y tiennent une certaine place.

Bientôt l'inspiration personnelle se donnera carrière; le jour n'est pas loin où l'on célébrera la femme dans de courtes pièces érotiques relatant le charme des *Apsaras* (nymphes célestes) et des *Bayadères*, types de la grâce, caresses des yeux, nymphes terrestres faites pour charmer les fidèles adorateurs de Brahma.

Sur ces entrefaites, le Bouddhisme a remplacé l'ancienne religion des Brahmes; Alexandre le Grand a pénétré dans l'Inde sans y laisser de grandes traces de son passage; puis une ère de calme, nous pourrions dire de détente des esprits, est alors survenue.

Le Bouddhisme, prêché par Çakyamouni, a décrété l'abolition des castes; si l'Inde est encore sous la torpeur d'une religion nuageuse qui conclut au *Nirvâna* ou néant, elle est débarrassée momentanément de ses oppresseurs spirituels, car les *lamas*, qui

sont les prêtres nouveaux, affirment partout l'égalité et la fraternité terrestres avant l'anéantissement final.

Enfin nous atteignons le IIe siècle de l'ère nouvelle. Vikramâditya règne à la cour d'Oudjavinî, cour libérale, centre des beaux esprits, refuge de la poésie. Autour de lui se groupent neuf poètes fameux en tous genres, parmi lesquels il convient de citer Kalidâsa, auteur du *Megha Duta* (Nuage messager), poème élégiaque, et de la tragédie de *Sakountalâ*, Bartryhâris, Jayadéva, etc., etc.; c'est l'époque de l'apogée de la poésie indienne. Partout raisonnent chants et musiques. La versification est soumise à des lois précises, inviolables; les sentiments humains sont parvenus à un degré d'analyse tel que l'on compte cent quarante-quatre formes d'héroïsme et vingt prestiges féminins pour assurer la perfection idéale du beau sexe : quant à la divinité, on lui découvre des millions de nuances. « Tout lui annonce une prompte décadence dans les mœurs et dans l'art. Mais, on le voit, c'est toujours le pays du contraste, de la variété, de l'immensité. » (Ferdinand LOISÉ.)

La Chanson existe encore à l'état rudimentaire, privée de forme précise; ses apparences se décèlent non pas séparément, mais dans l'ensemble d'œuvres supérieures par leur genre et par leur étendue. Ce que nous savons de ses origines, jusqu'à la conquête musulmane, se borne à ce que nous avons signalé au cours de ce chapitre. Mais, comme dans ce pays de développement excessif tout genre, quel qu'il soit, acquiert immédiatement des proportions excentriques, nous allons voir bientôt la Chan-

son s'affirmer sous de nombreuses formes et des nuances variées selon les circonstances qui la motiveront, et qui lui vaudront autant de désignations qu'elle offrira de particularités distinctes ; mais, sous quelque nom qu'il convienne de la désigner, ce sera bien la Chanson, que les Indiens ne connurent *ipso facto* que plus tard, malgré leur état de civilisation relativement avancée.

Au XI[e] siècle de notre ère, le Musulman Mahmoud de Gazna, renouvelant l'entreprise d'Alexandre le Grand, envahit l'Inde à la tête d'une nombreuse armée, résolu à tout piller et saccager. Son expédition fut suivie de celles des Turcs Seldjoucides et des Mongols. De nouveau, l'Inde fut à feu et à sang.

L'ère de calme, que nous avons signalée à la fin du chapitre précédent, avait été promptement troublée par les révolutions intestines et les disputes des États révoltés qui s'étaient partagé l'Inde après la fin des dynasties solaires et lunaires. Ce perpétuel conflit, qui se renouvela dans la suite de siècle en siècle, assura toujours à l'étranger la conquête facile du territoire.

L'invasion musulmane transforma l'Inde complètement, bien qu'insensiblement. Au début, ce ne furent que combats, désastres et convulsions ; mais l'expédition de Mahmoud, n'ayant point été assez soutenue, ne produisit d'autre résultat positif qu'une ingérence de sang arabe dans le sang hindou. Cependant, les Musulmans restèrent et leur nombre se grossit par suite de caravanes de Mahométans qu'on vit souvent descendre des plateaux iraniens ou baloutches : Afghans, Brahouis, Persans, Turcs et Arabes. « Ces Musulmans, dit Onésime Reclus, se mêlant aux

Aryas ou aryanisés du pays, ont fait du Nord-Ouest de la presqu'île une contrée bien plus musulmane que brahmaniste. »

De là un nouvel idiome : l'*urdû*, par opposition à l'*hindî*, langue primitive originelle. L'*urdû* est dû au croisement des deux langues hindouie et arabe ; il devint la langue des cours et des lettrés ; c'est en *urdû* que seront écrites désormais les poésies et chansons hindoustanies.

L'invasion musulmane eut donc pour résultat de changer totalement les mœurs et la littérature de l'Inde. Que la Poésie indienne s'épure en remontant à ses origines, c'est un fait incontestable, et la période lyrique ne sera jamais ni plus riche ni plus féconde qu'elle ne le fut au temps des Védas ; mais pour cette branche de la Poésie que l'on appelle Chanson, c'est au contraire avec les siècles postérieurs qu'elle se développera ; elle n'acquerra véritablement sa forme et son brillant que par l'alliance nouvelle du Brahmanisme avec l'Islamisme, et, de la fusion de ces deux races, surgira le nouvel élément poétique d'où la Chanson s'élancera pimpante et gracieuse sur les ailes des anciennes légendes qu'elle modernisera peu à peu.

Ceci demande une explication que nous jugeons fort importante au point de vue du caractère local de la Chanson hindoustanie[1].

1. Afin d'éviter toute confusion dans l'emploi de deux termes *hindoui* et *hindoustani*, nous rappellerons seulement au lecteur que le premier s'applique en thèse générale à la littérature de l'Inde antérieure à l'invasion musulmane, c'est-à-dire à la littérature *sanscrite*, et le second à celle qui résulte du mélange des deux races et conséquemment des deux langues, arabe et hindouie.

L'influence brahmanique, jadis contre-balancée par le Bouddhisme et, plus tard, par l'Islamisme, finit par triompher, tant est grand le pouvoir des doctrines panthéistes primitives. L'alliance ne se fit qu'à la surface avec les Musulmans, de même qu'avec les Anglais qui, les uns et les autres, prévalurent par le nombre et la force; mais, de même que les molécules oléagineuses ne peuvent, dans une liaison, s'unir complètement aux molécules aqueuses, de même les Hindous Brahmanistes ne conjoindront jamais avec les Islamistes et les Anglicans : tout mets sérieux a besoin d'une sauce relevée de condiments — qu'on nous passe la trivialité de cette comparaison ! — tout État, pour vivre en paix, a besoin de l'union de tous ses éléments quoique disparates; laissez la liaison au repos, l'analyse de ses éléments se fera d'elle-même; fouettez-la, et ils se synthétiseront momentanément; voilà — sauf respect — l'image sociale de l'Inde, et l'Inde originelle étant l'élément le plus important dans cette sauce extraordinairement épicée de condiments étrangers, il s'ensuit que son influence en est d'autant plus grande et qu'à l'analyse, c'est-à-dire à la statistique, elle prédomine tant par le nombre que par la qualité spéciale de sa propre essence, qui est le Brahmanisme.

Les mêmes effets, résultats des mêmes causes, s'observent proportionnellement dans la Chanson. Ici, la forme est commune, mais les éléments sont fort distincts. Commune aussi l'expression. Le *pad* hindoui est le frère utérin du *gazal* musulman : tous deux se ressemblent physiquement et, si leur carac-

tère diffère, tous deux sont l'expression la plus caractéristique de la Chanson hindoustanie : l'un est l'élément oléagineux, l'autre l'élément aqueux; ils se ressemblent et se fuient; Vichnou, fils de Brahma, tourne le dos à Mahomet, représentant d'Allah, et réciproquement. — Le *pad* et le *gazal* : comme ils sont beaux, ces jumeaux, quelle parité magnifique!... — Eux! mais ce sont les frères ennemis!... S'ils paraissent se réconcilier au nom de la Chanson, ce n'est que par déférence envers leur mère; mais au fond...

Cette remarque est tellement visible qu'il suffit de comparer la Chanson hindoustanie sous ses deux apparences : au XIXe siècle, c'est encore l'antique Vichnou qui l'inspirera par le spectacle attrayant de ses amours avec les *Gopies* ou *Gobis* que chanta, le premier, Djaye-Déva, puis ce sera Ganesha, puis Siva et son Lingam-Yoni — Lingam (*Phallus*), Yoni (*pudendum muliebre*) — etc., etc.

Cette coutume de faire intervenir les dieux dans leurs chansons affirme, ici, à défaut d'une forme séparée, l'intention des chansonniers brahmanistes de rompre nettement en visière avec leurs collègues musulmans, chantres des amours légères et des joyeusetés des sens, qui sont comme un avant-goût du paradis du Prophète.

Du reste, sans épiloguer davantage sur la différence de caractère des chansons hindoustanies, nous dirons ceci, qu'à partir du XIIIe siècle, époque à laquelle vivait le poète musulman Khusrau, la Chanson se caractérisa d'une façon définitive jusqu'à

nos jours, tout en présentant des formes ou des dérivés successifs consacrés par la tradition.

En voici quelques-uns que nous empruntons au compétent ouvrage de M. Garcin de Tassy, intitulé : *Histoire de la Littérature hindouie et hindoustanie*, en 3 volumes, qui est ce que l'on a écrit jusqu'à ce jour de plus complet sur cette matière; il est bien entendu que nous ne citerons d'autres pièces que celles qui peuvent se classer dans l'ordre spécial de la Chanson :

Badhâva. — Chant de félicitation pour naissance, mariage et toute circonstance heureuse de la vie;
Dâdrâ. — Chant érotique particulier aux femmes de harem;
Dipachandi. — Chanson de carnaval (*holi*);
Gâli. — Chanson licencieuse que l'on chante au mariage ou au carnaval;
Guît. — Id.;
Gân. — Vocable générique de toute espèce de chant;
Hindolâ. — Chant dont on accompagne le balancement de l'escarpolette, jeu dont les Indiennes sont passionnées;
Mâlar. — Chanson de saison;
Pad. — Chanson en l'honneur des dieux;
Palnâ. — Chanson de nourrices;
Prabanda. — Ancien chant hindoui;
Râg. — *Pad*, dans le sens profane; se dit aussi des principaux modes musicaux hindouis;
Raçâdik. — Chant érotique populaire;
Sanguît. — Chant accompagnant une danse;
Tappâ. — Chanson populaire à ritournelle ou refrain;
Thumrî. — Chanson de gynécées (*zanamas*).

Parmi les chansons musulmanes de l'Inde, douées d'un caractère particulier, nous trouvons le *Gazal* et le *Marciya*.

Le *Gazal*, comme le *Pad* hindoui, est un court poème monorime de douze vers au plus; le *Marciya* est une sorte de complainte sur les martyrs musulmans, et spécialement pour les dissidents, sur Huçaïn, fils d'Ali et petit-fils de Mahomet, leur saint de prédilection auxquels ils vouent un culte à part.

Il existe également des chants mixtes, c'est-à-dire usités chez les Hindous et chez les Musulmans, par exemple, les *Horîs* ou *Holîs*, chants du Carnaval indien, le *Khiyal*, sorte de poème érotique à refrain mis dans la bouche des femmes, enfin le *Badhâwa* hindoui dont nous avons donné la définition (en persan, *Mubârak-Bad*).

M. Garcin de Tassy divise les chants hindouis, hindoustanis, brahmaniques et musulmans de la presqu'île en trois classes, qui sont :

1° Les chants religieux et mythologiques;

2° Les chants érotiques et érotico-mystiques;

3° Les chants ethnologiques, ayant trait à quelque usage particulier à l'Inde.

Les variétés de ces trois classes de chants se trouvent toutes dans la nomenclature que nous avons citée plus haut; la distinction en est facile à faire.

Les chansonniers de l'Inde, du XIIIe et du XIXe siècle, sont légion; ils n'ont pas, comme les Chinois, de signe distinctif; il manque à l'Inde un Antar ou un Li-taï-pé. Il y a confusion de talents, point de génie! La cause en est simple : défaut d'émulation. En Chine, les lettrés parviennent aux plus hautes situa-

tions ; Ming-hoang fait de deux chansonniers les personnages principaux de l'Empire ; dans l'Inde, le pouvoir autocratique spirituel appartient aux brahmanes ; toute manifestation poétique en dehors de ceux de leur caste est par eux étouffée en germe ; on n'y connaît point le *mécénisme* ; plus tard, la tyrannie des rajahs écrase le peuple et l'abrutit. Il n'est que l'oiseau qui puisse chanter librement dans le bocage.

Chez les Arabes, tribus errantes, disséminées un peu partout, un poète se révèle subitement sous la tente du scheick. La tribu enthousiasmée redit ses refrains aux tribus voisines dont les scheicks appellent successivement le chanteur près d'eux. Ici, la tribu est la nation ; elle acclame son poète qui, grâce à la division et à l'éloignement de sa race errante, ne redoute aucune concurrence et chante librement. C'est ainsi que le nom d'Autar passe à la postérité.

Or, de ces trois situations morales et politiques de peuples *littéraires*, quelle sera la plus favorable au développement de l'idée géniale ? Celle de la nation qui sera la plus compacte dans ses rapports sociaux : nous avons nommé la Chine !

Puis celle du peuple qui offrira le plus de cohésion dans ses relations domestiques : l'Arabe.

Un pays morcelé et dont l'ordre social admet des subdivisions de castes n'offrira aucune ressource à la liberté géniale individuelle, et si l'histoire anté-musulmane de l'Inde n'avait point présenté d'abord un état de libre socialisme au début, puis une sorte d'éréthisme religieux indépendant de toute politique, enfin

l'exemple d'un monarque isolé, épris de littérature dramatique, l'Inde privée des *Védas*, des poèmes épiques de Vâlmikî et de Vyasa, ainsi que des drames de Kalidasâ, eût été peu favorable au mouvement littéraire, et ses chansons, d'un accent poétique si pénétrant, n'eussent pas suffi à la placer au rang intellectuel qu'elle occupe aujourd'hui dans l'histoire du monde.

* * *

Ce n'est qu'au XIIIe siècle seulement que le premier chansonnier, vraiment digne de ce nom, qu'ait possédé l'Inde, produisit ses *gazals* et ses *cacidas* : c'était un poète musulman du nom de Khusrau (1232-1324), surnommé *Tutî-i Hind* (le perroquet de l'Inde).

Ce que l'on sait de ses origines est peu de chose, sinon qu'il n'était pas Hindou de naissance, mais qu'il choisit Delhi pour sa résidence favorite.

L'existence du poète-chanteur fut des plus heureuses. Comblé de biens par 'Ala Uddîn, sultan de Delhi, il composa en l'honneur de ce prince un poème élogieux connu sous le titre de *Quiran-i Sa'Daïn*.

Khusrau vécut à la cour de sept souverains et fut l'ami intime du célèbre *Sa'adi*, le poète persan, qui vint le voir dans sa retraite de Delhi.

Le chansonnier musulman, après avoir vécu en bon diable, se fit ermite ou *sofî* à la fin de ses jours. L'érotisme fit place au

mysticisme; après avoir célébré les rois, il se consacra aux louanges de l'Être suprême, et finit ses jours pieusement, à l'écart des tentations mondaines.

Le gazal que nous allons publier, et dont il est l'auteur, est un des chants les plus populaires de l'Inde, et il n'est pas rare de l'entendre aujourd'hui dans les gynécées :

GAZAL

Ne sois pas insouciante de l'état de ton pauvre ami; montre-moi tes yeux et fais-moi entendre tes paroles.

O ma bien-aimée, je n'ai pas la force de supporter ton absence... Serre-moi contre ta poitrine.

Comme la bougie qui se consume... je pleure sans cesse par l'effet de l'amour que j'éprouve pour cette lune.

A mes yeux point de sommeil, à mon corps point de repos; car elle ne m'écrit pas même.

Les nuits de l'absence sont longues comme ses boucles de cheveux, et le jour de la réunion est court comme la vie.

Ah! que les nuits me paraissent obscures, ô mes amis, lorsque je ne vois pas ma bien-aimée!

Tout à coup, après cent tromperies, son œil a accordé à mon cœur le repos et la tranquillité.

Y a-t-il quelqu'un qui puisse faire entendre mes paroles à ma bien-aimée?

Khusrau! j'en jure par la réunion du jour de la résurrection, puisque je suis trompé dans ma juste attente, je ne te ferai pas savoir, ô ma bien-aimée, les choses que je voulais te dire.

Remarquons ici, comme nous le ferons plus loin, une particularité de la chanson hindoustanie commune avec nos vieilles

chansons de province. Qui de nous n'a pas remarqué dans celles-ci le soin que met un naïf auteur à signer son œuvre dans le dernier couplet :

Qui a fait la chansonnette ?
Un bon drôle, etc.
Loéiz Guivar, le Boiteux, a composé ce chant.
(*Villemarqué Barzaz-Breiz.*)

Qui a composé la chanson ?
C'est trois tambours du bataillon, etc.

Or, les gazals et les cacidas portent tous la signature de leur auteur dans le dernier distique : de là, les noms de gazal de Khusrau, de Riza, de pad d'Anand, etc., etc.

Cette singularité est commune à beaucoup de peuples ; on la découvre chez les Grecs modernes, les Hongrois, les Croates et beaucoup d'autres.

Khusrau avait eu un précurseur dans Sankara Acharya, poète hindî, qui vivait au IXe siècle de notre ère, auteur d'une centaine de pièces érotiques dont se compose l'*Amara,* ou recueil complet de ses œuvres.

Comme nous l'avons fait remarquer, la Chanson hindouie ne fit son apparition qu'avec les Musulmans, qui envahirent le pays ; elle est due à la connexité des deux races et à leur fusion. C'est par le *gazal* qu'elle se manifesta ; c'est le *gazal* qui lui donna sa véritable forme, ignorée jadis dans les œuvres des poètes

sanscrits où elle apparaissait indécise, et sous une forme hymnique qui n'était pas la sienne.

La forme qui se rapproche de celles de nos chansons occidentales se retrouve plutôt dans les *Pads*, les *Rags* et les *Tappas*.

Les *Pads* sont des couplets mythologiques, érotico-mystiques, que l'on chante dans les Pagodes ou en famille. Ils ont pour sujet, au point de départ, les jeux des Gopies ou Gobis avec Krischna, lorsque ce dieu coulait des jours tranquilles parmi les bergères. Les amours de Krischna sont pour les femmes du peuple le thème le plus beau et le plus séduisant qui se puisse chanter. Les laitières, qui vont par groupes vendre leur lait à la ville, ne sauraient faire un pas sans entonner un *pad* à la louange du dieu d'Amour et de Radha, la belle Gopie qui sut si bien l'enflammer; le chant ne suffisant pas toujours, elles y joignent la danse, trop heureuses quand, par suite d'une trop grande effervescence et liberté de mouvements, il ne leur arrive pas la même mésaventure qu'à la Perrette de la fable.

Mais il est si beau Krischna, et les pads sont si doux à l'oreille! Il y a compensation. Écoutez, je vous prie, ce pad d'*Anand*, un chansonnier de l'Inde moderne :

PAD

Dites, quand serons-nous unis? ô charmant ami, ô Krischna, quand serons-nous unis?

Oui, le récit de mon secret sera compris, tout le monde le saura, les gens de la ville en feront l'objet de leur entretien, et surtout le *gurû*; hélas! mon âme est troublée actuellement.

Dites, etc. (*Le refrain.*)

Lorsque tu parcours le chemin, tes regards agaçants séduisent le cœur. Tu jettes le filet de tes regards, tu prends toutes les âmes et tu les attires à toi. J'ai perdu l'intelligence et la sagesse, et jusqu'au sentiment de mon existence. Depuis que je suis ainsi évanouie, je suis troublée par la crainte, mais j'éprouve de la satisfaction quand je me plonge dans l'eau.

Dites, etc.

Ses lèvres ayant tiré des sons de la flûte, il a fait entendre des *mantras* (charmes) de toute espèce. Dès ce moment, j'ai peur comme une folle, mais qui me comprendra?

Dites, etc.

Quand je me suis réveillée, j'ai trouvé que tous les ornements dont je m'étais parée avaient été gâtés; est-ce à Krischna, est-ce à moi-même qu'est dû tout ce désordre? Je l'ignore entièrement, et maintenant qui dira que ma toilette est faite?

Dites, etc.

O Anand, ainsi parlait la belle affligée. Je parviendrai bien, disait-elle, à m'unir à Krischna!

Dites, etc.

(Trad. Garcin de Tassy.)

Quelle gradation savamment amenée dans ces strophes que sépare mélancoliquement le refrain initial du pad! La belle Gopie fait d'abord l'éloge du dieu, puis divulgue le secret qui l'étouffe et que tout le monde saura. Elle n'a fait qu'entrevoir le dieu dans ses songes et déjà son âme est prise au filet. Ses sens, agités jusqu'à la plus complète acuité, se calment momentanément au contact rafraîchissant de l'eau. Mais le rêve continue et le charme de Krischna opère. Où fuir, où se dérober, sinon dans les bras du dieu qu'elle craint et qu'elle aime comme une insensée?...

La réalité se révèle et un sentiment bien humain porte la belle à rougir plus du désordre de ses vêtements que de l'acte par lequel elle s'est donnée à Krischna.

Où est le beau jeune homme, incarnation terrestre du dieu, auquel l'inapaisée confiera les prémices de son rêve ?

Il n'est pas loin, croyez-le bien, car la gopie, c'est la Muse d'Anand le chansonnier qui dira, pour la plus grande édification des laitières hindouies, les sentiments de l'amoureuse de Krischna ; et chacune de répéter à l'exemple de la belle :

> Dites, quand serons-nous unis ? ô charmant ami, ô Krischna, quand serons-nous unis ?...



Les gopies, merveilleuses silhouettes féminines, se matérialisent aux yeux des adorateurs de Brahma en la personne des *Bayadères* qui sont les interprètes directes de la Chanson indienne. Les *Bayadères* appartiennent aux différentes pagodes de la péninsule, où le culte de Brahma est en vigueur[1]. Ce sont elles qui, dans les cérémonies religieuses, sont chargées d'interpréter les pads anciens et nouveaux tout en se livrant à une chorégraphie raisonnée — car pas un mouvement des hanches ou de l'orteil qui n'ait sa signification, nous pourrions dire sa suggestion ! — chorégraphie dont l'indécence n'est, par antithèse

1. Il y a aussi les Bayadères musulmanes. Elles ont les mêmes attributions que les Bayadères brahmaniques.

pour l'Européen, qu'une marque particulière du respect qu'elles portent à Siva ou à Vichnou.

On cite des Bayadères, qui, elles-mêmes, ont été des poètes très estimés, telles que Jân, bayadère de Lakhnau, Raîn-jî, surnommée *Nazâkat* (gentillesse), femme d'une rare beauté et d'un prodigieux talent.

« Les Bayadères — dit M. Lamairesse — sont pour l'Inde ce qu'étaient les courtisanes pour la Grèce, les femmes les plus élégantes, les plus instruites et les plus agréables ; ce sont même les seules auxquelles il soit permis de danser et d'être aimables pour les hommes. Entretenir une Bayadère n'est pas seulement chez les Indiens un luxe de bon ton et de bon goût, comme chez nous celui des chevaux, c'est encore une œuvre méritoire ; souvent les Brahmes chantent des vers dont le sens est : « Le commerce avec une Bayadère est une vertu qui efface les péchés. »

Chaque pagode a sa fête particulière à laquelle prennent part les Hindous du district. On promène le char du dieu ou de la déesse, on illumine le sanctuaire ; les Brahmanes qui, en cette circonstance, reçoivent de nombreux présents, les exposent devant la statue du dieu, préalablement frottée d'huile, de vernis et d'essence. En avant se tiennent, au centre de quelques musiciens accroupis, les Bayadères. Sur un signe de leur chef, lequel marque la cadence première de leurs pas au moyen de deux petites cymbales de cuivre, elles se livrent voluptueusement à des déhanchements lascifs et à leurs poses favorites.

Puis, l'une d'elles s'arrête tout à coup et sort du cercle; sa voix a des modulations pleines de tendresse, les frémissements de sa taille indiquent les sentiments qui l'inspirent. C'est un chant d'amour qu'elle va dire, une chanson de bayadère en l'honneur du roi qui la protège. Un prélude de clarinette dessine le timbre Caliany, et, sous les yeux ardents des seigneurs et des indigènes, dans le souffle embrasé qui s'échappe de toutes ces poitrines et épaissit l'atmosphère, la belle fille au corset de soie rouge, éblouissante de l'éclat des bijoux dont elle est surchargée, commence d'une voix languissante, s'adressant à l'ami inconnu, le beau rajah de ses inspirations :

RAG

Vous savez que je suis remplie d'agrément, et cependant vous ne daignez pas fixer votre choix sur moi. Pourquoi cette rigueur? — Je sais toutes les intrigues qui vous ont détourné de moi; vous m'avez oubliée maintenant, parce que vous avez prêté l'oreille aux discours des autres filles. Cela est-il digne de vous, héros Sarabazy, fils de l'illustre Tolacy?

Vous savez que...

Mon cœur est bien connu; il n'y a en moi rien de caché pour vous; je me suis approchée de vous tous les jours avec bonheur. Vous avez même dit de moi : « Cette fille n'a pas son égale pour la sincérité de ses paroles! » Et vous avez laissé des traces de vos ongles et de vos lèvres sur mes seins qui se dressent comme des piques.

Vous savez que...

Vous avez voulu m'avoir les jours et les nuits; vous avez chanté avec moi de belles poésies. Je vous ai embrassé avec un abandon et

une ardeur sans pareils; je vous ai enivré de voluptés; vous avez joui de moi en suçant mes lèvres vermeilles. Je vous ai appartenu dans le secret.

Vous savez que...

N'oubliez pas que nous avons vécu ensemble, que vous m'avez fréquentée... Vous, héros de Sarabazy, adoré de tous les rois du monde, vous qui possédez de grandes armées et de grands honneurs, vous le fidèle serviteur du dieu de l'amour, auquel tous les dieux obéissent.

(Traduction E. Lamairesse.)

Ces *Rags* ou chants érotiques des Bayadères brahmaniques sont fort communs dans les fêtes des pagodes; plus ils sont licencieux, mieux ils agréent à la majesté du culte, et l'on a vu déjà quelle place tenait l'amour dans la religion des Brahmes.

On les trouve presque tous dans le *Râg Kalpa druma*, « l'heureux arbre des Râgs », qui renferme la collection presque complète des chants hindîs recueillis par Krischnanand Byâs-deo, dit *Râg Sâgar*, « l'Océan des Râgs », par allusion à son immense compilation.

Une particularité curieuse de la chanson hindoustanie est celle qu'offrent les chants des *zananas* (appartements des femmes). On sait que l'érotisme est en quelque sorte sanctifié par la religion des Brahmes, qui s'appuie sur une théurgie à larges bases. Ces chants, *Tâppaz* ou *Thumrîs*, devraient donc, selon toute évidence, être des modèles du genre licencieux; et l'on est tout surpris, si l'on s'est donné la peine d'étudier la littérature de l'Inde, de retrouver dans chaque *tappâ* la morale du bon sens que ne comportèrent pas toujours les ouvrages sacrés postérieurs

aux Védas. A part cette remarque, il faut convenir que les *tappâs*, mieux encore que les *pads*, méritent un classement à part dans le genre poétique que nous étudions.

On y trouve la concision, la pointe et le sens de toute bonne chanson ; en voici un exemple :

TAPPA

La douleur de l'amour est un plaisir.
On passe avec une excessive satisfaction sa vie lorsque la compagnie d'une belle vous la rend agréable.
La douleur de l'amour est un plaisir.

(W. Price, *Hindee and hindoostanee selections*, 26.)

Ce *tappâ* vous semble court : relisez-le attentivement ! Autour de lui on pourrait faire pivoter les trois quarts et demi des poésies inspirées par l'amour. L'opposition du refrain répété avec la strophe médiane offre un tableau vivant et senti de ce que peut ressentir le cœur humain en proie à l'éternelle faiblesse des sens.

Enfin, il est un autre chant particulier aux femmes, et qui ne manque pas de pittoresque grâce au décor obligé : le chant de l'escarpolette ou *Hindolâ*. Il ne faudrait pas voir en celui-ci un dérivé proprement dit de la Chanson ; pour nous, ce n'est qu'un rythme obligatoire, une sorte de mélopée destinée à accompagner les mouvements de la jeune femme qui se balance.

L'*hindolâ* est très répandu ; c'est, avec le pad à la louange de l'immortel Krischna, le motif qui revient le plus fréquem-

ment sur les lèvres féminines. Chose également curieuse à constater chez beaucoup de femmes du peuple, ce rythme imprime à leur démarche même, inconsciemment, une sorte de balancement des hanches, qui procède de celui de l'escarpolette, comme le roulis du bateau donne à la démarche du marin un mouvement accentué des épaules dont il ne peut se déshabituer.

La chanson de l'escarpolette n'est qu'une sorte de refrain sans conséquence, soumis à un rythme binaire, mais d'un genre très gracieux. C'est une des caractéristiques de la contrée et il importait ici de la consigner avant de terminer notre étude.

A partir du XVIII[e] siècle, la chanson hindoustanie, réduite spécialement aux pads et aux gazals, prit un essor tel, qu'il serait fastidieux d'en suivre les développements graduels.

De vrais chansonniers sont nés, dignes successeurs de Chand, l'Homère du Rajasthân, et de Khusrau; ce sont, entre autres, le nayak Baiju Bawara, le musicien-chansonnier du XIV[e] siècle; le satirique Sauda, le premier des poètes de l'Hindoustan, auteur de *gazals* estimés; Mir-Taquî, le Musulman, qui surpasse Sauda dans l'art difficile de la Chanson; Anand, l'auteur des *pads*, etc. Nous avons déjà cité quelques bayadères célèbres qui s'étaient distinguées par leurs poésies.

De nos jours, on rencontre dans l'Inde, aux fêtes diverses de l'année, telles que l'*Ayouda-Poudja*, le *Ram-Lila*, le *Pongol*, le *Sivarattry*, etc., etc., des poètes mendiants, auteurs de chansons populaires, qui vendent à tout offrant, moyennant deux *païça* l'exemplaire, leurs gazals préalablement applaudis par la foule qui fait cercle autour d'eux.

Ces faquirs sont très aimés dans l'Inde : ce sont des mendiants de marque, si l'on peut s'exprimer ainsi ; en tout cas, ils descendent directement des antiques *bardaïs* (bardes) qui chantaient jadis, au moment des combats, des hymnes guerriers appelés *Kar-Khâ* pour exciter les troupes à la valeur (*Asiatic Journal*, n° 5, t. XXII), et qui, la guerre terminée, allaient, vrais bohémiens de la pensée, débiter leurs stances en public, par les carrefours...

Parmi les poètes et chansonniers musulmans de l'Inde, signalons encore les noms de Jawân, d'Aftâb (le grand Mogol Schâh Alam II), et d'Inschâ le polyglotte.

*
* *

La Chanson hindoustanie a fait de tels progrès qu'à l'heure actuelle, c'est, dans l'Inde, le genre littéraire qui acquiert le plus de développement.

Jadis, avant l'invasion musulmane, tout était grandiose sur le territoire de l'Inde, à commencer par la religion panthéiste des Brahmanes, fondement de la Société. Partant de là, on fit grand dans tous les genres, principalement en littérature et en architecture ; c'est pourquoi tout ce qui nous est parvenu de l'Inde avant la période musulmane ne laisse pas que de surprendre l'imagination.

Avec les Musulmans, au caractère indolent, le peuple hindou perdit le sentiment de ses primitives audaces ; il se laissa rapide-

ment gagner par la mollesse et se rapetissa moralement. Lui, qui avait d'abord vaincu l'influence délétère de son climat, fut réciproquement vaincu par elle; la fusion des deux races l'acheva. La poésie didactique, avec ses éternels développements, céda la place à un lyrisme provoqué par l'énervement, la surexcitation cervicale et l'Hindou se retrouve aujourd'hui dans la situation du Grec de la décadence, lorsque le consul Mummius posa le pied sur le territoire de l'Achaïe : bon à faire un esclave impassible. C'est ce qu'a compris l'Angleterre qui, ne pouvant le réduire à l'état de servitude pure et simple, lui a volé son territoire et lui a imposé ses arbitraires lois, lesquelles suscitent encore, de ci de là, comme à Cawnpore et récemment à Manipour, des révoltes isolées, facilement réprimées : telles des étincelles d'un feu qui couve sous les cendres.

Il en résulte également une décadence littéraire parallèle à cet affaissement moral, et — il est fâcheux de l'observer — c'est par la Chanson que l'Hindou trahit ses propres faiblesses; la Chanson, c'est-à-dire le Pad et le Gazal : voilà toute la littérature contemporaine de l'Inde, et, comme le poète est plus efféminé, plus énervé que la bayadère ou la favorite des zananas, comme la paresse est son propre de même que celui du lazzarone napolitain, il fait court et licencieux; sa religion l'absout avec Jayadéva et Vatsyana; il est agréable à Krischna, et les gopies veillent sur ses jours.

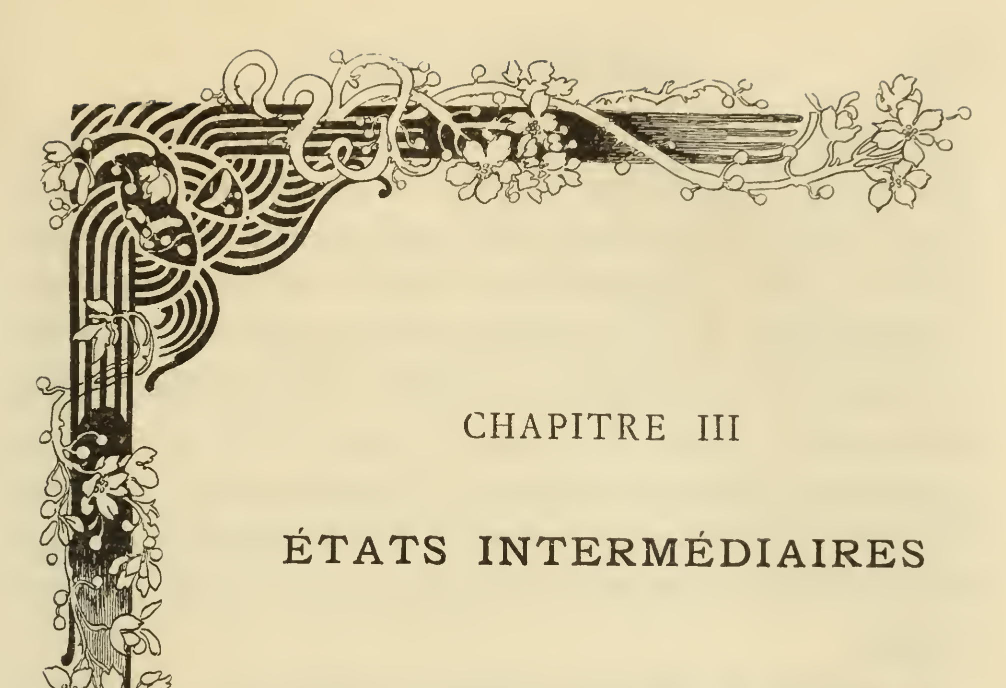
Voilà où en est tombée cette littérature prodigieuse de l'Inde sanscrite. Tout, dit-on, finit par des Chansons; cela est vrai dès

qu'il s'agit d'un vaudeville quelconque ; mais lorsque le sens artistique d'un peuple ne se manifeste plus que par quelques courts poèmes, malgré tout le respect que l'on doit à ce qui est littéraire et esthétique, quelles qu'en soient les manifestations, il faut reconnaître que ce peuple court à sa chute, s'il ne s'est pas déjà cassé les reins en tombant.

Et telle est présentement la triste conséquence que l'on peut tirer de la situation morale et politique de l'Inde par l'examen de son niveau littéraire actuel qui ne dépasse pas l'érotique gazal et le pad licencieux.

Ailleurs la Chanson signifie autre chose, heureusement !...





CHAPITRE III

ÉTATS INTERMÉDIAIRES

Une Anthologie à faire. — Les chansons japonaises, mongoles, thibétaines. — SIAM : *Couplets dialogués.* — MALAISIE : *Chants des Boughis. — Le* Pantoum *javanais.* — NOUVELLE-CALÉDONIE : *La Chanson primitive. — Les Filles d'Owié. — La Chanson des souffles.*



Si la Chanson — ainsi que nous l'avons vu — s'est développée avec tant d'extension en Chine et dans l'Inde, elle a acquis une forme non moins personnelle dans les limites relativement circonscrites d'États intermédiaires, tels que le Japon, la Mongolie, l'Indo-Chine, la Malaisie, etc., etc.

Les preuves abondent ; d'abord, dans les récits des voyageurs,

ensuite dans les études si curieuses de nos orientalistes. Il n'est pas une île, si perdue soit-elle, qui ne possède sa tribu et son poète! Les sauvages n'ont pas de littérature, eux! Écoutez-les chanter : notez, traduisez avec le plus de fidélité possible les chants du *griot*, et vous serez surpris de constater en passant les manifestations de cette poésie naturelle, si riche, si vibrante, qui sort du cœur, comme l'eau pure du ruisseau jaillit de la source, avec clarté, mélodie et abondance. L'inspiration garde l'empreinte du climat et des choses, et c'est ce qui la rend originale et poétique dans ses naïves chansons des noires tribus et des premiers peuples.

Le premier qui entendit les chants des filles d'Haïti crut percevoir un écho des hymnes célestes; la poésie n'avait produit rien de plus gracieux chez les peuples civilisés.

Il y aurait une Anthologie curieuse à faire en réunissant dans un seul bouquet les fleurs des chants et chansons des îles et des tribus. Ce travail, que nous ne sachions, n'a point encore été tenté, et cependant les matières ne nous font pas défaut. Quelle intéressante compilation poétique! Honneur à qui l'entreprendrait!

Nous ne parlerons ici que pour mémoire des chansons japonaises (*outai*) d'un style gracieux et agréable, mais que ne caractérise point l'originalité de tout ce qui est du domaine de l'Art dans ce merveilleux pays.

Les chansons mongoles et thibétaines diffèrent peu par la forme des chansons chinoises, et ne s'inspirent que de sujets amoureux.

Il faut aller à Siam pour retrouver une véritable allure dans les chants populaires. Ces chants sont fréquemment alternés ou dialogués, et c'est toujours l'homme et la femme, l'amant et l'amante, qui se fournissent mutuellement la réplique, comme dans cette chanson satirique, intitulée *le Chant du Paysan*, que Price a rapportée dans les *Recherches asiatiques* :

L'HOMME

Voilà le jour, oui voilà le véritable jour où il me faudrait porter de beaux habits de laine.

Je suis honteux, je rougis de m'offrir à vos yeux mal habillé, portant des vêtements de diverses couleurs.

LA FEMME

Mon frère, vous êtes bien bon : quoi! vous aimez tant les habits de laine? Je ne crois pas qu'ils vous conviennent.

Permettez-moi de me servir de votre coiffure comme d'un balai pour faire disparaître le fumier des insensés;

Car je pense que vous n'aurez désormais aucun sujet de vous réjouir comme par le passé, et que bien des malheurs vous attendent.

L'HOMME

Ma bonne amie, si vos menaces venaient à être effectuées, elles pourraient nuire à votre virginité, etc.

Nul besoin de commentaires.

Il est visible qu'à Siam, comme partout, on sait se renvoyer l'épigramme, avec cette aggravation locale qu'on prend pour complice la musique, qui se passerait bien de cet office, et dont l'emploi est de rendre le trait plus piquant, s'il est possible.

Nous venons de donner un exemple de la chanson satirique dialoguée; voici deux autres exemples de chansons siamoises d'un caractère tout différent : la première de ces chansons est intitulée, par James Low, *le Chant du Bateau* :

O ma bien-aimée, cent pièces (*catties*) d'or pèsent à mes yeux bien moins que toi;
Pour t'atteindre, je fais tous mes efforts;
Je vais même jusqu'à frapper mon batelier;
Mais tu ne cesses d'éviter ma présence.

La seconde est un *Chant d'amour* :

O fleur odoriférante du mois de mai, délice du cœur!
Que je suis malheureux, privé que je suis de ta présence et séparé de mon joyau, d'une perle si aimable!
O fleur attrayante ! ô laurier gracieux!
Mon étoile infortunée ne me permet pas de t'aborder. Hélas! tu ne veux pas que je paraisse en ta présence.
Oh! que ma position est désolante!

Les chansons siamoises, ou *cheritras*, sont peu nombreuses. A la traduction, elles ne manquent pas de charme, et nous avons constaté, par l'exemple de la chanson dialoguée citée plus haut, la dose d'originalité qui les caractérise. Mais à première audition, dans le langage siamois, elles sont dures et perdent la presque totalité de leurs charmes; on le comprendra plus facilement si l'on veut bien s'en rapporter au texte du savant orientaliste Loubère, qui nous apprend que la langue *siamoise* ne possède pas moins de trente-sept consonnes, ce que corroborent les Anglais

James Low, qui a publié une grammaire siamoise, et G.-H. Hough, à qui nous devons un dictionnaire de la langue des Birmans.

De la chanson siamoise à la chanson malaise, la transition se fait naturellement si l'on considère que l'influence de celle-ci domine dans le caractère de celle-là. L'analogie est tellement évidente, que le même vocable (*chéritra*) désigne également la chanson à Siam et à Java.

Nous pourrions en inférer que la poésie malaise, qui procède directement de la sanscrite, a engendré la poésie siamoise, qui n'est que le pâle reflet de la primitive hindouie.

Le genre de chanson dialoguée, dont nous avons donné ci-devant un spécimen, se rencontre de-ci de-là dans les îles de la Sonde, et semble être le mode lyrique préféré des habitants de l'Archipel.

Parmi les différentes tribus de Célèbes se trouve celle des Boughis, race du plus beau bronze, adonnée au négoce, et dont l'instinct poétique et le goût lyrique se sont particulièrement affirmés par toute la Malaisie.

Les Boughis chantent, comme au royaume de Siam, en alternant leurs couplets; l'inspiration les favorise plus que les naturels des vingt autres races qui composent la population de la grande île; certains voyageurs ont été surpris de la délicatesse des sentiments qu'ils expriment, ainsi que de l'harmonie musicale qu'ils possèdent intuitivement, et qui contribue à la beauté naturelle de leurs chants.

Exemple : Un guerrier est sur le point de partir pour le combat; son amante, tout en pleurs, lui offre, en souvenir d'elle, une boîte de bétel....

LE GUERRIER

Courage ! ô doux objet de mon affection;

Ne te laisse pas aller facilement à ton chagrin, quelles que soient les nouvelles que tu recevras du champ de bataille;

Lorsque tu verras mon rajah Tumba arraché de mes étreintes, ah ! ce n'est qu'alors que tu pourras te livrer à l'affliction.

Car alors tu pourras me regarder comme mort.

L'AMANTE

La boîte de bétel que je t'offre contient trois défenses auxquelles tu devras conformer ta conduite;

Elles sont enfermées dans les plis des feuilles de bétel; les voici :

« Abstiens-toi de paroles durant la bataille;

« Ne reste pas désœuvré comme un fainéant dans ta tente;

« Ne te cache pas lorsqu'il s'agira de marcher contre l'ennemi ! »

Telle est la chanson des Boughis, nègres intelligents, parents d'origine des Dayaks de Bornéo et des Battaks de Sumatra.

Ces chants de peuplades noires sont à la hauteur de ceux des guerriers homériques; l'accent en est sincère et vrai, comme tout ce qui est inspiré par la saine raison et l'amour de la patrie.

Et quel ravissant tableau n'évoque pas cette poésie ? Ne vous semble-t-il pas voir ces deux beaux amants, sur le seuil de leur case ombragée par de hauts lataniers, et dialoguant leur chant tout en échangeant leurs *souvenirs* ? Au loin, le tambour de guerre

retentit lugubrement ; ni l'un ni l'autre ne faiblit au moment des adieux ; c'est d'une voix ferme que la jeune fille fait ses recommandations à son amant. Ce noir est un héros : tenez pour certain qu'il les suivra.

Il a brandi son arc d'un bras nerveux ; là-bas éclate le cri de guerre, quelques fanatiques courent l'*amoc*...

La jeune fille s'est assise sur un banc, et, la tête entre les mains, murmure inconsciemment le rythme de la chanson des adieux qui berce sa douleur.

*
* *

M. Marsden a publié, il y a quelque soixante ans, une grammaire malaise que termine, en appendice, une chrestomathie poétique de la contrée.

Il y a, dans ce choix judicieux, des chansons en assez grand nombre, qui ne présentent pas, il est vrai, de nuances variées d'originalité, mais qui, au point de vue descriptif et poétique, possèdent un charme qui ravit l'âme et l'émeut tout à la fois.

Ce qu'une traduction ne peut rendre, c'est le cachet particulier de ces *lullaby*, de ces *pantoum*, soupirés dans le langage régional, sur une mélopée caractéristique, avec accompagnement de *Ketjassè* (sorte de guitare).

Ce n'est pas toujours le texte d'une chanson qui vous séduit, mais sa mélopée, puis l'interprétation qui varie et renouvelle ses aspects selon les latitudes.

L'amour, ce royal thème, n'est guère chanté différemment en Chine qu'à Madagascar; ses manifestations et ses conséquences sont les mêmes partout : mais quelle distance entre la chanson amoureuse du pâtre calédonien, isolé dans les brumes de son pays glacial, et celle du guerrier boughi, éclose dans les splendeurs des contrées tropicales! Comparez les textes : l'un peut sembler la traduction de l'autre! Écoutez leurs interprètes : il y a entre ces deux chants la différence de la brume au soleil. Et cette différence s'observe également de contrée à contrée, de race à tribu.

C'est pourquoi toute citation ne peut souvent qu'attester la bonne foi d'un ouvrage comme celui-ci; néanmoins, il est des traductions qui conservent à la pièce sa couleur et son parfum exotiques : tel ce pantoum malais, traduit par M. Ernest Fouinet, de la Société asiatique de Paris, et reproduit par Victor Hugo dans les notes qui accompagnent les *Orientales* :

PANTOUM

Les papillons jouent à l'entour sur leurs ailes;
Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers.
Mon cœur s'est senti malade dans ma poitrine,
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente.

Ils volent vers la mer, près de la chaîne des rochers...
Le vautour dirige son essor vers Bandam.
Depuis mes premiers jours jusqu'à l'heure présente,
J'ai admiré bien des jeunes gens.

Le vautour dirige son essor vers Bandam,
Et laisse tomber de ses plumes à Patani.
J'ai admiré bien des jeunes gens ;
Mais nul n'est comparable à l'objet de mon choix.

Il laisse tomber de ses plumes à Patani...
Voici deux jeunes pigeons !
Aucun jeune homme ne peut se comparer à l'objet de mon choix,
Habile comme il l'est à toucher le cœur.

Ce pantoum est une chanson d'amour en vogue par toute la Malaisie ; il fut composé par quelque amoureux sentimental qui avait ainsi traduit les sentiments de la bien-aimée.

« La lecture de ces vers, longtemps après avoir été achevée — dit M. Ernest Fouinet[1], — ne laisse-t-elle pas dans le cœur, dans l'âme, dans tout ce qui, de l'homme, sent la poésie, la musique, le beau, une impression enchanteresse et ineffable d'harmonie, semblable au souvenir d'un chant mélodieux ?...

« C'est bien peu de chose que cette chanson, elle est vague, sans suite ; point de pensées ; de douces et calmes images, voilà tout : aussi, qui tenterait d'en peindre l'effet risquerait de se rendre inintelligible ou ridicule ; ce serait vouloir répéter, avec une voix rude et sans souplesse, les mots qu'une petite fille improvise en les chantant d'une voix suave et flexible : sa bouche fraîche et riante, ses regards naïfs et heureux, tout concourt à l'effet : aussi, de même que l'on craindrait d'enlever à une fleur

1. *Choix de Poésies orientales*, recueillies par M. Fr. Michel.

son velouté en la touchant trop, je me garderai de plus longs commentaires sur ce qui est du ressort de l'âme... »

De semblables morceaux gagnent à être soupirés par les voix de gentilles *bidiaderi* (bayadères), qui font les délices de la cour



des sultans de Java, de Bornéo et de Sumatra, — et l'on se rappelle, sans doute, ces petites danseuses du *Kampong* javanais, tant admirées à l'Exposition de 1889, et qui ravissaient les oreilles à l'audition de leurs chants bizarres et mélodieux?...

Que de délicieux pantoum dont le sens fut perdu pour la foule!

Les chants des paysans javanais ne sont pas toujours susceptibles de traduction; ils ne sont composés, d'ordinaire, que de bizarres métaphores enveloppant mainte pensée familière, dont le sens échappe à l'étranger, et qui ne saurait être saisie et goûtée que par les naturels.

Parfois, ces chants sont articulés dans un langage qui tient à la fois du *kawi* primitif, ancienne langue de l'île, et du *javo* ou *jawi*, expression moderne dudit langage; le kawi, aux multiples articulations, est mêlé de mots sanscrits et arabes (ces derniers en faible proportion), si bien que l'on a cru très longtemps devoir classer dans la littérature javanaise proprement dite, les poèmes célèbres du *Râmâyana* et du *Mahâbhârata*, conçus en sanscrit méridional, qui peut être assimilé au langage kawi.

La linguistique moderne a tranché le nœud de la question en attribuant à l'Inde ancienne les poèmes de Vyasa et de Vâlmikî, dont l'origine hindouie nous paraît indiscutable.

Pour revenir à la chanson javanaise, disons qu'elle est plus précieuse, plus quintessenciée que l'est, en général, la chanson malaise; on y sent davantage le fini, le cherché, l'art; le vers en est parfois ampoulé, l'expression contournée; mais il n'en est pas moins rigoureusement asservi à un mètre spécial, comme dans nos langues, et témoigne d'une pratique fréquente et fort ancienne, ainsi qu'on en peut juger par ces recueils que nous connaissons.

Quant à la mélopée qui accompagne ces sortes de pièces :

lullaby, *pantoum*, *sayer*, etc., elle n'est ni originale, ni gracieuse; elle manque de rythme et est dénuée de mélodie. Elle se compose d'une suite de modulations vagues et languides, qui vous énervent à bref délai.

Remarquons ici que la chanson javanaise est purement idéale; elle cherche à traduire certaines nuances de sentiments sans particularités caractéristiques. Expressive dans la peinture des passions, elle manque d'impromptu et de suite. Son vers a le coloris de l'*angsoka*[1], ou du *ramboutan*[2], sans le parfum de l'un, ni la saveur de l'autre; il possède l'attrait lumineusement doux d'un mélancolique sourire éclos sur de jeunes lèvres, ou d'un rayon de soleil à demi voilé par une buée rose.

En Malaisie, la Chanson est le miroir moral des individus : si le mot *morbidezza* n'était pas italien, il serait digne d'être javanais, car il traduit excellemment le caractère de ces insulaires aux allures concentrées, aux attitudes pleines de nonchaloir, que Dieu mène sans qu'ils s'agitent, et dont le caractère a toujours intrigué le voyageur.

« Quel étrange génie — s'écrie M. Charnay, dans son *Voyage en Malaisie*[3] — que celui de ce peuple, qui, dans des jeux que tout autre célèbre d'une façon si bruyante, ne trouve pour ses

1. *Pavetta indica* (ou, suivant Humphius, *flamma sylvarum peregrina*), fleur d'un rouge éclatant que l'on trouve à Sumatra.

2. *Nephelium lippaceum*, fruit d'un grenat brillant, à la pulpe acide et rafraîchissante.

3. *Tour du Monde.*

chants que des accents d'une tristesse mortelle et pour ses danses que des mouvements d'une profonde mélancolie! »

Ce jugement sur la façon du Malais de traduire sa joie est absolument exact en ce qui concerne la mélopée de ses chants; mais ce qu'il importe de reconnaître ici, c'est que la poésie malaise, n'eût-elle produit que ses *pantoum*, méritait plus qu'une mention dans cet ouvrage.

Nous avons parlé de ceux qui sont consignés dans la trop courte chrestomathie de M. W. Marsden, lequel s'est attaché autant que possible à leur conserver, dans sa traduction, toute la couleur locale qui en constitue le charme; voici maintenant un *pantoum* javanais, que M. Ernest Fouinet — déjà cité — a traduit en vers modernes, d'une façon spéciale :

Si devant moi vous marchez, ô ma belle,
Cueillez pour moi les fleurs du *camboja* ;
Sur les tombeaux leur œuvre solennelle
S'étend déjà.

Si vous mourez la première, ô ma belle,
Vous m'attendrez à la porte des cieux,
O vous mon cœur, ô la douce prunelle
De mes deux yeux!

Un oiseau blanc, aussi blanc que la neige,
Vers un *djati* s'envole en gazouillant :
O mon amour, vers quel ciel vous suivrai-je?
Quel ciel riant?

O de mon cœur, vous, la lampe fidèle,
Que puis-je voir sans vous! Que puis-je aimer?

Oh! vers Lorang, Poulo Lorang, la belle,
Il faut ramer!

Dans ce séjour mon regard ne voit qu'elle;
Excepté vous je ne vois rien de cher!
Oh! vers Lorang, Poulo Lorang, la belle,
Fendons la mer!

Cette pièce est empreinte d'un charme mélancolique si séduisant que nous n'avons pu résister au plaisir de la citer ici! C'est, du reste, un des chants les plus gracieux et les plus poétiques de l'opulente Java[1].

Les jeunes filles et les jeunes gens parés de coquillages et de clinquant, une fleur de *champaka* dans les cheveux, s'en vont, le

1. Bien que d'origine malaise, le *pantoum* appartient également à la poésie du sud de l'Inde, où il n'est pas rare de l'entendre chanter par un Indien.

Ce genre de chanson, ou de poésie, a obtenu chez nous un certain succès de curiosité depuis que quelques poètes subtils ont entrepris de le traiter métriquement, tout en cherchant à lui conserver sa saveur orientale.

Le *pantoum* exige une prosodie — nous pourrions dire une mécanique — d'un genre tout à fait particulier; il n'est pas plus permis à tous nos jolis poètes de chercher à le traiter qu'il ne l'était, jadis, à tout le monde, d'aller à Corinthe acheter les faveurs de Laïs; il faut pouvoir le réussir entièrement ou se résigner.

Sa règle est renfermée dans l'exemple que nous avons donné précédemment (nº 18). Elle comprend : une suite de quatrains, dont le premier sert de thème aux suivants, et dont la justification se retrouve dans le quatrain final, qui est comme la *coda* d'un air brillamment varié; les deuxième et quatrième vers du quatrain précédent se trouvent être textuellement les premier et troisième du suivant, et doivent ainsi, jusqu'à la fin, participer à l'enchaînement rigoureux et au développement progressif de l'idée de la pièce.

On voit d'ici surgir toutes les difficultés de ce genre de poésie lyrique, sorte de casse-tête chinois, qui exige de la part de l'auteur une grande habileté du

soir, deux par deux, le soupirer près du flot qui déferle en mouillant leurs pieds nus...

Ces chants du crépuscule, qui sont les fils conducteurs de l'amour, semblent tristes à qui les entend pour la première fois, et comme en contradiction avec la joie des couleurs et la mélodie des parfums qui éclatent de tous côtés. La nature dépense prodigalement ses splendeurs pour en enrichir cet archipel malais, dont chaque île ressemble à un paradis flottant sur l'onde; le chatoiement des couleurs végétales sur lesquelles le soleil verse, de l'aube au soir, des pluies d'émeraudes et de rubis, cette multiplicité de parfums, de vocalises d'oiseaux brillamment empennés, ces harmonies de l'Océan aux flots chanteurs, devraient pénétrer l'âme de tous ces adolescents d'une félicité puissamment communicative : hélas!... l'amour y soupire sur un mode triste et, parfois, d'une acuité déchirante... Un miaulement de chat qu'on étrangle perce la douce fluidité de l'air : c'est Don Juan et sa sérénade... et le charme cesse à l'instant!...

Dans un splendide bouquet se cachait une ortie; l'ortie se trouva en contact avec la main qui tenait les fleurs, et le bouquet fut abandonné sur la route...

Le voyageur, l'oreille blessée par l'organe de l'amoureux

rythme, une parfaite lucidité d'esprit, et d'extraordinaires facultés de logique et de déduction. A ce compte, il est permis à tout le monde d'aller... à Java.

Les *Pantoum* de M. Christian Cherfils, parus chez l'éditeur Lemerre, il y a quelques années, sont des modèles de précision.

Afin de donner à nos lecteurs une idée nette de ce genre d'élucubration, nous reproduisons, à titre de spécimen, le petit chef-d'œuvre qui suit, dû à la

chanteur, ne conserve de Java qu'une impression mitigée, plutôt mauvaise

Mais le remède est ici à la portée du mal, et la Poésie est un baume à toutes les blessures.

plume élégante de M. Bertol-Graivil, et inséré dans le *Monde poétique*, numéro d'avril 1886 :

PANTOUM

Si tu ne voulais me donner ta vie,
Il ne fallait pas étancher mes pleurs;
Tu devais laisser mon âme assouvie
Succomber au poids d'anciennes douleurs.

Il ne fallait pas étancher mes pleurs:
Ignorant qu'un cœur pouvait, plein d'alarmes,
Succomber au poids d'anciennes douleurs,
Tu devais passer, fière de mes larmes.

Ignorant qu'un cœur pouvait, plein d'alarmes,
Se venger soudain d'un amour perdu,
Tu devais passer, fière de mes larmes,
A présent, vois-tu, je suis éperdu.

Se venger soudain d'un amour perdu !...
Il nous faut mourir, mourons donc ensemble,
A présent, vois-tu, je suis éperdu.
— Comme il est riant l'amour qui rassemble !

Il nous faut mourir, mourons donc ensemble,
Je tiens dans mes bras ton corps frémissant;
Comme il est riant l'amour qui rassemble,
L'amour qui sépare est taché de sang !

Je tiens dans mes bras ton corps frémissant;
Ton cœur bat plus vite et ta chair frissonne,
L'amour qui sépare est taché de sang.
Qui peut se placer entre nous ? Personne !

Ton cœur bat plus vite et ta chair frissonne,
Nous allons mourir tous les deux ainsi.
Qui peut se placer entre nous ? Personne !
Tu n'aurais pas dû t'arrêter ici.

Nous allons mourir tous les deux ainsi !...
Si tu ne voulais me donner ta vie,
Tu n'aurais pas dû t'arrêter ici;
Tu devais laisser mon âme assouvie.

Cette pièce porte le cachet original des poésies javanaises. Son auteur a parfaitement saisi l'esprit de ce genre de production.

Ce baume, il le retrouve dans le texte de la chanson, qui plaide sa cause avec chaleur, et qui finit toujours par la gagner : si la plaidoirie est spirituelle, elle fait excuser le mauvais organe de l'avocat.

*
* *

Nous pourrions nous étendre plus longuement sur l'étude et le caractère des chansons de tribus, et l'intérêt de ce livre n'en serait pas diminué.

Nous pourrions dire les chants des filles d'Hawaï et de Taïti, d'une poésie si douce et si mélancolique; nous pourrions transporter le lecteur dans ces Édens terrestres, où les jolies filles au teint de bronze, couronnées de fleurs, confient au flot qui baigne leurs pieds nus sur le rivage, leurs plaintes ou leurs espérances. Le tableau serait enchanteur; nous préférons toutefois choisir un autre exemple et prouver que la Chanson est aussi ancienne que l'humanité en allant la chercher au fond des forêts néo-calédoniennes, parmi ces tribus canaques, anthropophages, où l'individu vit d'une existence rudimentaire, sans notions exactes de l'esprit de société.

Les anthropologistes citent les Papous et les Canaques comme exemple du premier chaînon qui souda l'homme à la bête.

Eh bien, chez ces peuples sauvages, aux appétits féroces et sanguinaires, la chanson guerrière existe; et c'est en brandissant leurs casse-tête et leurs sagaies que les Canaques hurlent, le matin du combat, ce chant de mort :

Ce n'est pas le sang pâle des arbres qui coulera aujourd'hui, c'est le sang rouge du cœur.

Le cyclone couche l'herbe, la guerre abat les guerriers.

La hache ouvre les crânes, la sagaie s'enfonce dans les chairs, c'est la guerre! la guerre!

Et le chant finit dans des vociférations qu'accentuent les voix glapissantes des femmes.

Louise Michel, qui a recueilli quelques chants de gestes de ces noires tribus, ajoute que « la femme en Calédonie ne compte pas, qu'on l'appelle *nemo* (rien) ou *popinée* (objet d'utilité). C'est elle qui porte l'attirail de pêche ou de récolte, qui traîne les enfants et sert son seigneur et maître. » (*Légendes et chants de gestes des Canaques.*)

Il est curieux de remarquer qu'en ce pauvre être, réduit à l'état de bête de somme, la poésie fleurit à plein cœur, au temps de la jeunesse et de la puberté.

Écoutez ce chant des *Jeunes filles d'Owié* :

Est-ce la mer qui descend la montagne? la fleur des niaoulis que roule le vent?

Ce sont les plumes dont les filles d'Owié couronnent leurs cheveux, toutes blanches dans le soleil.

Et sous les plumes, elles sont plus noires que la nuit, les filles d'Owié...

Sur le rivage elles chantent, les filles d'Owié, elles chantent en frappant les bambous, ou en grattant les branches de cocotiers.

Elles sont grandes, elles sont fortes, et ne se plaignent pas sous le fardeau.

Le soleil s'en va derrière la montagne; la mer écume sur les

rochers, elle y monte avec des griffes toutes blanches, la tempête approche.

Voguez, voguez *caraba* (pirogues), que le poisson vienne dans les filets, frappez sagaies, et que de longtemps les tribus n'aient plus faim — afin qu'elles vivent en paix.

Les filles d'Owié sont braves, mais elles aiment mieux entendre gronder les flots que voir le sang des *tayos* (amis).

Et cette *chanson des Souffles* où se peint la légèreté du cœur féminin, délicieux petit poème original et mélancolique, éclos au sein des noires théories, par une soirée d'orage :

Quel souffle vous pousse, filles d'Owié? qui donc vous poursuit? Avez-vous passé sous l'arbre aveuglant, pour que vous alliez ainsi devant vous, sans savoir qu'il en manque une, chaque fois que vous passez sur le bord du gouffre?

C'est que chaque fois le gouffre en boit une.

La première, c'était Kéa, la fille noire, grande comme un niaouli : elle a tendu les bras et a sauté.

La seconde, c'était Kéri, la fille de corail; elle a répondu : me voici, et s'est jetée.

La troisième, c'est Lira, l'aérienne; elle a crié : j'y vole, et s'est précipitée.

A qui donc tendais-tu les bras, oh Kéa? à qui répondais-tu, Kéri? vers qui t'envolais-tu, Lira?

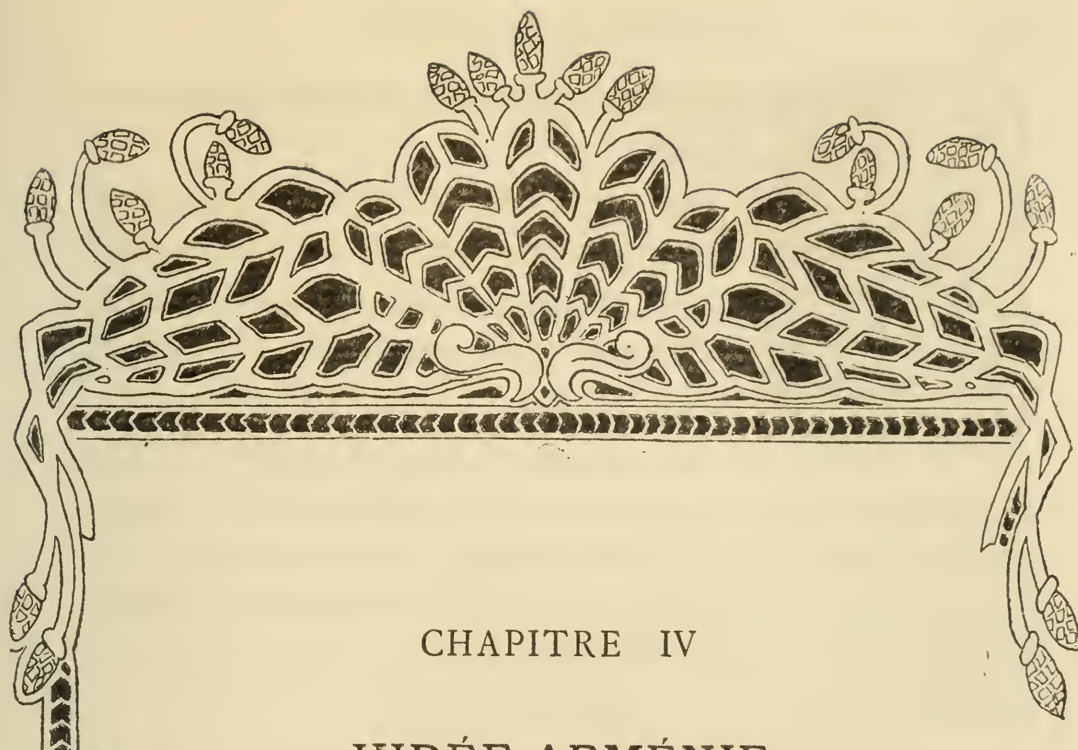
Elles ne savent! elles allaient vers les souffles qui appellent, chassées par les souffles qui poursuivent.

Poésie simple et naïve, mais grande par l'expression qu'elle renferme. Comme la nature inspire au rossignol ses mélodies les plus claires, ses variations les plus capricieuses, elle inspire également les jeunes filles canaques et leur fait trouver dans leurs

chants primitifs des périodes gracieuses que défloreraient nos procédés artistiques.

Voilà la Chanson au sein du monde primitif! Voilà la preuve de sa manifestation à l'aurore de l'humanité!





CHAPITRE IV

JUDÉE-ARMÉNIE

Les Hébreux et le désert. — Parallélisme. — Les Nabis. — Cantilènes pastorales. — Cantique de Moïse. — Le Chant du Puits. — Cantiques de Balaam et de Déborah. — David et les femmes d'Israël. — Complainte de David sur la mort de Saül. — Chansons de soldats et de moissonneurs. — Les Rois-Poètes. — Les Psaumes. — La Fête des Tentes. — Chansons de Boëthusim. — *Le* Cantique des Cantiques. — *Ashéra. — Cohélet. — Hymne d'Isaïe. — Le* « samaritain » *et le* « rabbinique ». — *Le Mazdéisme en Arménie et l'Hymne à Vahakn. — Chants populaires. — La Chanson d'Ardachès. — Les* Achoug. — *Sous le joug. — Les chansonniers de l'Indépendance.*



A race d'Abraham est marquée à l'effigie du Désert.

La pensée des Hébreux est comme le réflecteur naturel de ce qui les entoure; leur poésie, la traduction de cette même pensée, développée par la méditation sur l'Infini, c'est-à-dire Dieu, qui est l'Immensité.

Or, le Désert n'évoque à leur pensée que de grandes images comparables à sa majesté sereine, calmes comme l'océan aérien qui l'enveloppe, profondes comme cet éther limpide et bleuâtre que percent, à la tombée de la nuit, les lueurs des milliards d'étoiles, qui sont comme autant de lampes suspendues à la voûte du firmament.

Le peuple hébreu est empreint de la gravité sacerdotale de ses prêtres; les fêtes auxquelles il prend part trois fois l'an, exaltent pompeusement la grandeur de Iahvé et pénètrent son âme d'un enthousiasme lyrique, dont quelques hymnes nous ont donné la mesure.

La joie familiale de ce peuple réuni sous la tente, pour fêter la Pâque, n'éclate pas en accents vibrants et communicatifs, soulignés par des airs plus ou moins appropriés à leur caractère. Au bout de chaque table, comme les lévites dans les fêtes solennelles, on observe le *parallélisme*, qui forme l'unique rythme des chants, rythme monotone s'il en fût, ainsi que nous le verrons plus loin, et qui consiste, pour un convive, à se faire l'écho impassible du chanteur.

Il ne faudrait pas trop s'attarder à chercher la Chanson en Israël d'après les textes sacrés; les *nabis* (poètes), qui sont en même temps les grands prêtres du culte, ne célèbrent la joie générale que sous la forme d'hymnes et de cantiques d'actions de grâce à la Divinité. Dieu est dans tout et partout! Telle était du moins la loi unique des Israélites, dans la liberté comme dans la servitude.

Et cependant, il est certain que les Hébreux possédaient leurs chants nationaux dès les temps les plus reculés de leur histoire, et à l'époque de leur captivité en Égypte. Le chant prophétique de Jacob sur son lit de mort en peut servir d'exemple.

On peut même lire dans Renan, que les Béni-Israël possédaient de petits *divans* composés de cantilènes de huit ou dix vers, sortes de chants pastoraux, analogues au *Kitâb-el-aghâni* des Arabes.

Le premier chant hébraïque qui nous soit ensuite parvenu est le cantique d'actions de grâce, chanté par Moïse, libérateur du peuple juif, après le passage de la mer Rouge (Exode, XV), et que M. Nisard compare à l'*épynicie* des Grecs. C'est un chant d'exaltation et de reconnaissance à Dieu, qui vient de sauver son peuple de la tyrannie de Pharaon, en engloutissant dans les flots le roi égyptien, ses soldats et ses chars de guerre.

Herder mentionne également le *Chant du Puits* (Moïse, liv. IV, chap. 20, vers 16) qui donne lieu ici à une remarque curieuse. Dans la vie aventureuse des Hébreux dans le désert, une de leurs plus grandes souffrances était la privation d'eau. Lorsqu'au

hasard des recherches un puits ou une source venait à se rencontrer, cela donnait lieu entre les tribus à des contestations d'où il résultait parfois des conflits. Et comme les esprits étaient enclins à la superstition, il s'ensuivait des maléfices et des conjurations dont il fallait d'abord préserver la bienheureuse source. C'est alors qu'on chantait un chant spécial, dit *Chant du Puits*, pour conjurer les sortilèges des magiciens. Moïse s'opposait de toutes ses forces à ces pratiques superstitieuses; mais le peuple tenait bon et y allait de sa chanson, persuadé de son efficacité.

Les Tribus guerroyaient continuellement depuis leur sortie d'Égypte; il est donc très présumable qu'elles avaient des chants nationaux dans lesquels intervenait la majesté du Très-Haut.

Moïse, auquel on attribue le *Pentateuque*, ou recueil des cinq premiers livres bibliques — la *Genèse*, l'*Exode*, le *Lévitique*, les *Nombres* et le *Deutéronome*, — est le premier poète du peuple juif, poète inspiré de Dieu, chanteur fervent, législateur et guerrier.

Or, le *Pentateuque* serait, selon les scholiastes les plus autorisés, apocryphe d'un bout à l'autre. Moïse est-il donc un personnage légendaire, ou cet Orphée israélite a-t-il réellement fait vibrer les cœurs de tout un peuple par ses accents magiques et sa parole sacrée? Les cinq livres du *Pentateuque* sont-ils l'œuvre de quelques scribes royaux, de quelques rabbins inconnus, ou la version écrite postérieurement de légendes véritables, transmises de générations en générations? Questions que l'on ne saurait résoudre faute de preuves matérielles. Quoi qu'il en soit, il est

certain que le poète et législateur des Hébreux a existé, comme Orphée et le divin Homère : il y a, dans les chefs-d'œuvre marqués à ces noms, un accent personnel, un *déduit*, comme l'on disait anciennement, qui prouve logiquement (*Experto crede*...) que le génie ne s'invente pas, qu'il est l'apanage d'un seul individu, illuminé d'un rayon de la sagesse d'En Haut.

L'Écriture nous a conservé de nombreux chants postérieurs à Moïse, chants populaires dans une forme hymnique, débordants de lyrisme, d'une exaltation grandiose et dont la réunion forme un trésor d'une inestimable valeur.

Nous citerons, parmi les chants primitifs, celui de Balaam, à la vue de l'armée d'Israël marchant contre les troupes de Balac, roi de Moab :

Que vos pavillons sont beaux, ô Jacob ! — Que vos tentes sont belles, ô Israël !

Elles sont comme des vallées couvertes de grands arbres — comme des jardins le long des fleuves, toujours arrosés d'eaux — comme des tentes que le Seigneur même a affermies — comme des cèdres plantés sur le bord des eaux...

...Dieu l'a fait sortir de l'Égypte, et sa force est semblable à celle du rhinocéros.

Ils dévoreront les peuples qui seront leurs ennemis ; — ils leur briseront les os et les perceront d'outre en outre avec leurs flèches.

Quand il se couche, il dort comme un lion — et comme une lionne que personne n'oserait éveiller.

Celui qui te bénira sera béni lui-même — et celui qui te maudira sera regardé comme maudit.

D'après Jean Le Clerc, le livre du *Juste*, où il est dit que le

soleil s'arrêta sur la prière de Josué : « Soleil, arrête-toi sur « Gabaon; — Lune, n'arrive point sur la vallée d'Aïalon », aurait été le recueil des chants religieux et nationaux du peuple d'Israël.

De Moïse à David et à Salomon, l'Ancien Testament ne contient guère qu'une douzaine d'hymnes, chants de guerre et de victoire, que nous puissions rapporter dans notre Traité des origines, et, parmi ceux-ci, l'admirable cantique de la prophétesse Déborah, qui jugeait les différends d'Israël, assise à l'ombre d'un palmier.

Israël étant assujetti à Jabin, roi d'Asor (1416-1396), Dieu suscita la prophétesse pour sauver son peuple. A la voix de cette dernière, Barac descendit de la montagne de Thabor, avec dix mille combattants et défit les Chananéens. Sisara, lieutenant de Jabin, y perdit la vie. Alors, Déborah, triomphante, célébra la victoire en ces termes :

Le torrent de Cison a entraîné leurs corps morts; — le torrent de Cadumim, le torrent de Cison :

O mon âme, foule aux pieds les corps de ces braves...

Qu'ainsi périssent, Seigneur, tous vos ennemis; — mais que ceux qui vous aiment brillent comme le soleil, lorsque ses rayons éclatent au matin.

(*Juges*, ch. v.)

Déborah gouverna Israël pendant quarante ans, après quoi, comme toujours, le peuple hébreu subit une cruelle oppression, celle des Madianites, dont il ne fut délivré que sept ans plus tard, par Gédéon, fils de Joas.

C'est encore une épynicie que chantaient les femmes d'Israël lorsqu'elles allèrent accueillir, en dansant et en manifestant leur joie la plus vive, le jeune David, fils de Jessé, de la tribu de Juda, vainqueur de Goliath et des Philistins :

Saül en a tué mille, mais David en a tué dix mille.

Cette réception enthousiaste irrita Saül — nous dit la Bible — et ce dernier n'accorda à David sa fille Michol qu'après avoir tenté de le faire assassiner par des gens à ses gages.

Toutefois, Saül poursuivit ses criminels desseins; les ennemis revinrent à la charge, et le roi d'Israël, effrayé, évoqua l'ombre de Samuel chez la pythonisse d'Endor : « Le Seigneur livrera Israël avec vous entre les mains des Philistins », lui dit l'apparition. L'événement se réalisait le lendemain au combat de Gelboë. Les trois fils de Saül : Jonathas, Abinadab et Melchisna, y succombèrent; Saül évita la honte de tomber au pouvoir des incirconcis, en se précipitant sur son épée.

La mort de Saül affligea David et lui inspira cette complainte touchante et magnifique, qui est un des plus beaux morceaux lyriques de la Bible :

Montagnes de Gelboë, que la rosée et la pluie ne tombent jamais sur vous, qu'il n'y ait point sur vos coteaux de champs dont on offre les prémices, parce que c'est là qu'a été jeté le bouclier des forts, le bouclier de Saül...

Jamais la flèche de Jonathas n'était retournée en arrière, toujours elle était teinte du sang des morts, et l'épée de Saül n'avait jamais été tirée en vain.

Saül et Jonathas, si aimables et si beaux pendant leur vie, plus rapides que les aigles, plus courageux que les lions, n'ont point été séparés dans leur mort.

Filles d'Israël, pleurez sur Saül, qui vous revêtait d'écarlate parmi la pompe et les délices, et qui vous donnait des ornements pour vous parer.

Comment les forts sont-ils tombés dans le combat? Comment Jonathas a-t-il été tué sur vos hauteurs?

Je m'afflige sur toi, mon frère Jonathas, le plus beau des princes : je t'aimais comme une mère aime son fils unique.

(*IIe Livre des Rois*, ch. 1er.)

Ce chant de David, sur la mort de Saül et de Jonathas, est supérieur aux plus beaux *thrènes* que l'antiquité grecque nous a légués; nulle part on ne trouve une semblable richesse de poésie excluant toute redondance et métaphore de mauvais goût.

Le célèbre Psalmiste ne tomba jamais dans ces errements parce qu'il ne chantait qu'inspiré de Dieu, et que Dieu, pour être traduit aux hommes, n'a nul besoin des artifices poétiques de toutes les écoles; son nom seul résume et traduit tout; devant la gloire de Iahvé tout s'incline comme s'inclinait David sur le parvis du Temple, avant que ses doigts n'eussent préludé sur sa harpe à l'éclosion de l'un de ses chants divins.



Les Chantres d'Israël appartenaient au culte du vrai Dieu et sortaient tous de la tribu de Lévi, qui, n'ayant point eu de terres dans le partage du pays de Chanaan, avait le privilège de fournir les ministres du culte et le grand-prêtre de la religion, dont la

charge était héréditaire dans la branche aînée de la famille d'Aaron.

Les jeunes gens prédestinés étaient l'objet de toute la sollicitude des sages; instruits selon les rites de la loi de Moïse, ils acquéraient rapidement un savoir profond puisé dans l'étude, développé par la méditation dans la solitude. Leurs aspirations poétiques se manifestaient de bonne heure dans la conception d'hymnes et de cantiques nouveaux où perçaient les rayons lumineux de la Foi qui les transportait et leur ardent amour du Très-Haut.

Ces hymnes étaient, avons-nous dit, les chants ordinaires du peuple de Dieu; et, pourtant, si l'Écriture ne nous en a point conservé d'autres, conçus dans un esprit moins élevé, il est à peu près certain que la poésie populaire des Hébreux ne dut pas toujours être d'essence purement idéale et divine.

L'Ancien Testament fait mention, à plusieurs reprises, de chants de soldats, qui devaient être empreints d'un caractère semi-martial, semi-léger, pour aider à la cadence du pas et chasser l'ennui des longues routes. Il est peu supposable que l'Esprit de Dieu animât ces chansons vulgaires, composés, sans doute, par quelques frondeurs des légions de Josué et de Saül.

Dans l'idylle biblique de Ruth et Booz, les moissonneurs travaillaient en chantant; que pouvaient être leur chant, sinon une *Chanson des Blés* ou des *Laboureurs*, comme celle que David a traduite si poétiquement dans l'un de ses psaumes?... Encore celle-ci est-elle un chant de reconnaissance à Jéhovah :

« Tu couvres la terre et tu la fécondes ! La rivière se remplit d'eau jusqu'aux bords ; tu leur sèmes le blé, tu arroses le sillon, tu l'amollis, tu lui commandes de végéter, tu couronnes l'année de tes dons, et dans tous les sentiers s'épanche l'abondance. Les plaines du désert en débordent, les collines sont enceintes de joie, les prés sont couverts d'agneaux, les vallées vêtues de moissons ; on est dans la joie et on chante ! »

Chez ce peuple, si enclin à la Poésie et à l'Harmonie, devaient exister des pastiches de chants divins, des chansons de roture, voire même de mauvais lieu. Cette hypothèse n'a rien d'invraisemblable, et, si l'Écriture ne nous a transmis aucun chant populaire, c'est que l'Histoire n'était écrite que par les rois, les rabbins et les scribes au service du culte, et qu'il n'entrait pas dans leurs desseins de faire passer à la postérité les chansons et la littérature du peuple.

Les chants relatés dans les textes sacrés sont de trois sortes : Hymnes, Cantiques et Élégies, trinité lyrique synthétisée par l'Œuvre éternel du Psalmiste, ces cent cinquante psaumes dont le recueil est l'*alpha* et l'*omega* de toute Poésie, la source intarissable de toute inspiration humaine et religieuse !

Mais les cantiques composés par les *nabis* pour les fêtes publiques et les réjouissances consacrées par le culte cessèrent bientôt de rivaliser avec ceux des deux poètes-rois, David et Salomon, dont l'Écriture nous a conservé les œuvres sublimes, monuments indestructibles de l'esprit humain.

David, qui dansait devant l'arche en jouant de la harpe sans se

soucier autrement des railleries de sa femme Michol, était le chantre prédestiné de la Grandeur de Dieu. Salomon, son fils et son successeur, s'écarta sensiblement de la ligne du Psalmiste, et ses chants exaltèrent les passions humaines dans ce voluptueux *Cantique des Cantiques* dont le sens a été défiguré par les commentateurs canoniques, passions qu'ensuite il flagella cruellement avec le terrible *Vanitas vanitatum!* de l'Ecclésiaste, ce livre qui est comme la négation effrayante de tout sentiment humain, de tout idéal de bonheur terrestre!

David est croyant par intuition, Salomon est sceptique par raisonnement; les chants de l'un sont sacrés, ceux de l'autre sont parfois dissolus, et l'erreur fut grande de ceux qui, canoniquement, les rangèrent côte à côte dans le recueil biblique. Il a fallu interpréter à faux le sens de certains livres pour donner crédit à cette étonnante classification, et c'est ce qui a fait dire trop justement à maints critiques que la Bible n'était pas bonne à lire pour tout le monde. Au point de vue de la moralité, il n'existe aucune différence entre les amours de la Sulamite et de son berger et celles de Daphnis et de Chloé : l'un et l'autre texte sont aussi pernicieusement suggestifs, et, cependant, l'un est à l'index, l'autre est sacré!

Le *Psautier* de David remplace pour nous le livre du *Juste* : dans ce recueil se trouve toute la lyre d'Israël, depuis le chant guerrier du barde sous la tente de Saül jusqu'à l'hymne d'adoration du Très-Haut, depuis l'humble cantique pastoral jusqu'au chœur des malédictions divines : toutes les cordes vibrantes du

luth de la pensée répercutant les sons de l'âme humaine ont été agitées par David qui en a recueilli et traduit les épanchements dans une forme lyrique inimitable.

Ce qui laisserait croire qu'en Israël la vraie chanson populaire existait, c'est qu'en tête de différents psaumes se trouve l'indication d'un timbre connu sur lequel ils se chantaient communément. C'est ainsi que le ps. IX se chantait sur l'air de la *Mort du Fils*; l'air de la *Biche de l'Aürore* s'adaptait aux vers du ps. XXII; les *Lys*, ps. XLIV et LXVIII; le *Lys du Témoignage*, ps. LIX et LXXIX; *Colombe des chênes lointains*, ps. LV; *Ne détruis pas*, ps. LVI, LVII, LVIII et LXIV, etc., etc.

Ces indications nous paraissent des plus précieuses pour appuyer notre assertion sur l'existence des chants populaires en Judée.

Les psaumes de David [1] furent chantés par le peuple juif, soit en public, soit dans son particulier! Ces chants profondément humains reflétaient la pensée commune, et, de plus, étaient à la portée de toutes les intelligences et de toutes les consciences; ils étaient la consolation des faibles, la confiance des forts et comme le soulagement de toutes les misères; ils réjouissaient le cœur et faisaient renaître l'espoir dans l'âme de l'infortuné, tout en affermissant Israël dans l'idée qu'il était toujours le peuple aimé de Dieu et que Dieu le protégeait ostensiblement contre ses ennemis.

Tel était l'effet qu'il produisait également sur Saül auquel le

1. En hébreu, *tehillim* ou *mizmor*, hymnes ou chants de louange; en grec, *psalmos*, chants lyriques — d'où leur titre.

chant guerrier de David rendait le courage et la fermeté nécessaires pour résister à ses ennemis, qui envahissaient les vallées intérieures de son royaume.

Le jeune barde, inspiré, s'inclinait devant le roi, sombre, affaissé sous le poids de ses pensées, et le tirait de sa torpeur par le prélude suivant :

« Pourquoi ces nations ont-elles bouillonné dans leur cœur ? — Pourquoi ces peuples ont-ils rêvé dans leur esprit des néants ?

« Ils se sont dressés contre nous, les chefs de la terre ennemie ; — ils ont fait des pactes contre Jéhovah et contre son *consacré !*

« Brisons, brisons leurs courroies, — et rejetons loin de nous le joug de leurs bœufs qu'ils veulent nous imposer sur le cou !

« Celui qui habite dans le firmament rira ; il portera le défi à leurs complots, Jéhovah le seigneur ?

« Moi, dit-il, j'ai versé l'huile sur mon roi ; — je lui ai versé l'huile sur Sion, ma montagne de prédilection ! »

Ici, le poète se substitue à la personne même de Saül, qu'il incarne dans son chant :

« Jéhovah m'a dit : Tu es mon fils, — je t'ai conçu aujourd'hui dans mes desseins !

« Demande, et je te donnerai ces nations en héritage — et toute cette terre pour domination !

« Tu les écraseras avec une houlette de fer, — tu les concasseras en morceaux comme l'œuvre d'argile du potier ! »

Puis, apostrophant d'un vers impérieux l'ennemi campé de l'autre côté du torrent de la vallée de Térébinthe, il termine ainsi son chant :

« Et maintenant, rois de la terre, entendez ! — Repentez-vous, juges et chefs de la terre !

« Soumettez-vous à Jéhovah avec crainte, — et réjouissez-vous tout en tremblant !

« Prosternez-vous dans la poussière devant son *Choisi*, de peur qu'il n'entre en courroux et que vous ne périssiez tous sur son chemin ! — Quand sa colère s'allume, heureux seulement ceux qui se confient en lui ! »

(Trad. CAHEN.)

Ainsi chantait David sous la tente de Saül !

Voici le commentaire de M. de Lamartine sur cette première ode, ou psaume :

« ... Le poète s'adresse d'abord aux envahisseurs du sol sacré ; puis à Jéhovah, qu'il fait parler par sa propre bouche pour rendre confiance à Saül ; puis à Saül auquel il se substitue tout à coup pour lui faire tenir un langage royal et rassurant pour lui-même et pour son peuple ; puis aux ennemis, de nouveau, pour qu'ils se repentent, se soumettent et se résignent à la domination du *choisi*, de l'*élu*, du *sacré*, c'est-à-dire de Saül !

« Il y a peu de chants de guerre, s'il y en a, plus superbes et plus religieux en même temps que cette ode ; elle dut retentir de la tente de Saül dans toute l'armée et jusque dans le camp de la rive opposée, parmi les ennemis de Jéhovah. La pensée de ce Dieu, qui éclate avec les éclairs et les grondements de sa foudre dans les paroles de son poète, ajoute à ce chant de guerre un caractère surnaturel, qui est, par excellence, le caractère de la poésie lyrique des Hébreux.

« Les mœurs pastorales du berger-prophète y sont retracées avec une naïveté terrible dans l'image des courroies avec lesquelles le laboureur lie ses bœufs, et du joug rejeté au loin par le cou des taureaux. Ce caractère religieux manque aux chants guerriers de Tyrtée. Ces chants n'ont pour notes que l'héroïsme, la patrie, la gloire, mots sonores, mais vides de Dieu. Jéhovah remplit ceux de David. On sent à ces accents que Saül n'écoute pas en lui seulement un barde d'Israël, mais un inspiré de Jéhovah. Ce chant dut rendre la sécurité à son esprit et la vigueur à son bras. »

(A. de Lamartine. — *Cours familier de Littérature.* Entretien XXXIII, t. VI, p. 161.)

Le Psautier du Roi-Prophète comporte, ainsi que nous venons de le voir, une série de chants variés, dont un certain nombre étaient devenus populaires, non seulement par leur caractère, mais grâce au timbre spécial auquel ils étaient adaptés.

Sous le règne de Salomon, la Chanson dut fleurir au sein des tribus juives avec une notable effervescence, notamment à l'époque de la grande Fête des Tentes, et beaucoup plus tard, à celle des Lumières.

La Fête des Tentes groupait les Israélites dans Jérusalem et sur les bords du torrent de Cédron; des caravanes s'organisaient aux plus lointaines tribus; la Ville sainte voyait s'acheminer, quelques jours avant l'ouverture de la Fête, tous les Hébreux valides, toutes les familles patriarcales fidèles à la Loi de Moïse.

C'est pendant ces jours de réjouissances publiques que la Chanson affirmait son pouvoir sur les masses...

Suivons par la pensée le tableau mouvant présenté par les diverses cérémonies de cette commémoration célèbre en Israël.

*
* *

Jérusalem est en fête.

Les abords du Temple élevé par Salomon à la gloire du Très-Haut fourmillent d'adorateurs et de pèlerins au visage rayonnant de joie et d'espoir.

Car c'est l'avant-dernier jour de la célébration de la Fête des Tentes ou des Tabernacles instituée dans le but de remercier Dieu des récoltes de l'année.

La Fête des Tentes, qui dure trois jours, est, des trois grandes fêtes consacrées, celle que les Hébreux préfèrent, et la seule où il leur soit permis de déployer la gaieté qui les transporte dans sa manifestation la plus personnelle.

Tout Israël exulte de plaisir; les pauvres sont en liesse, les infirmes oublient les maux dont ils sont affligés, les lépreux eux-mêmes l'horrible mal qui les ronge, pour prendre part à l'allégresse générale; ce ne sont, sur les hauts lieux comme au fond des vallées, que chants et cantiques d'actions de grâces, danses aux sons de la musette et des cymbales, musiques diverses et festins animés.

La journée a été belle.

De l'autre côté du mont Moriah où, dans la matinée, le grand-

prêtre du Temple était allé puiser l'eau du sacrifice dans une aiguière d'or, le soleil disparaissait, nimbant les collines voisines d'une vapeur ambrée qui s'épaississait insensiblement.

Au firmament assombri, l'étoile Aldébaran se dégagea soudain de ses voiles et rayonna avec une splendeur inaccoutumée.

Ce fut comme un signal tacite entre le ciel et la cité sainte.

Et voilà que, de tous côtés, sur les toits plats de la ville, de nombreuses lueurs vives, comme des étoiles par une claire nuit de printemps, ou des lucioles sur le revers sombre d'un fossé, scintillèrent, illuminant l'espace ; des vapeurs d'encens, jointes à celles de la myrrhe, du cinname et de tous les parfums arabiques, flottaient dans l'air, montant en spirales et se dispersant dans les couches supérieures ; une molle brise agitait le revêtement végétal des tentes élevées par les habitants sur les toits de leurs demeures, dans les carrefours et sur les rives du torrent de Cédron.

Ces tentes de feuillage servaient, pendant cinq jours entiers, de refuge aux familles suivant les prescriptions de la Loi.

Chaque tente, ou tabernacle, était éclairée par de nombreuses lampes aux lueurs vacillantes, ces myriades de points lumineux que nous venons de voir illuminant les toits de la cité sainte.

Le goût des habitants avait orné à profusion ces logis aériens de feuillages délicatement groupés et entre-croisés, réalisant des parvis et une couverture où les fleurs et les fruits mariaient leurs couleurs agréables et leurs parfums appétissants. Ici, une touffe de grenade émergeait des rameaux verts de myrtes et de

palmiers entrelacés; là, des citrons pendaient aux branches d'un amandier fleuri qui embaumait l'air; partout la vigne aux feuilles d'or serpentait, d'une palissade à l'autre, étreignant la frêle charpente du tabernacle de ses noueuses et divergentes ramifications. Le sol était jonché de pétales de roses.

Au centre d'un tabernacle se trouvait une table autour de laquelle de joyeux convives chantaient en achevant de vider leurs coupes de vin aromatisé.

En souvenir du campement de leurs aïeux dans le désert, les *boëthusim* (riches israélites) consentaient à habiter sous ces tentes où ils se livraient, comme en leur intérieur, à une débauche effrénée; et les belles filles juives, à la chair de neige, aux prunelles veloutées, aux mouvements pleins d'abandon et de langueur, qui, dès le matin, étaient allées faire leurs ablutions à la piscine, puis, de là, adorer Iahvé dans son merveilleux temple que venaient d'achever les ouvriers tyriens, se livraient, *in tabernacula*, aux étreintes violentes de leurs amants, plus suspects de molochisme que réputables de véritable orthodoxie.

Et des chants de table — dont l'Écriture ne nous a conservé aucun texte, naturellement — éclataient, licencieux et barbares selon toute probabilité, en raison même de la parole du grand Salomon, lorsqu'il confiait dans l'*Ecclésiaste*, que « s'amuser est le dernier mot de la vie ; qu'il n'y a rien après la mort, et que, par conséquent, il faut vivre le plus doucement possible[1] ».

1. « ... Or sus donc! mange ton pain en liesse, bois ton vin en bonne humeur, puisque Dieu a fait prospérer tes affaires! Que toujours tes habits

De fréquentes libations entrecoupaient les échanges de baisers affamés, et, dans l'envahissante étreinte des bras blancs et fermes, parfumés d'essences et surchargés de bijoux, sous l'ardente pression des seins rougis contre les poitrines velues recélant des ardeurs volcaniques, aux sons perfidement voilés du *nebel* ou du *kinnor* accompagnant les strophes de ces orgies pieuses, hommes et femmes de l'antique Judée se prostituaient en l'honneur d'Ashéra (Astarté), la grande déesse voluptueuse, et de Baal-Phégor au monstrueux emblème qui, dans la profondeur du feuillage, présidait virilement à ces priapées de haut goût!

En ce crépuscule rapide, les chansons des *boëthusim* alternaient avec les derniers psaumes chantés par les prêtres et dont les versets étaient répétés dans les cours du Temple par une assistance pieuse et enthousiaste.

Et la foule était nombreuse des adorateurs du vrai Dieu, qui se pressaient dans toutes les voies, par les carrefours, — des pèlerins venus de tous les coins de la Judée pour célébrer à Sion et dans la vallée du Jourdain la Fête des Tentes, — des Pharisiens et des étrangers attirés par une invincible curiosité!

Mais le principal attrait de cette fin de journée consistait dans l'audition du Choral de David, — ces quatre mille lévites, divi-

soient blancs, que les parfums ne cessent de couler sur ta tête! Savoure la vie avec la femme que tu aimes tous les jours de ce court passage que Dieu t'a donné d'accomplir sous le soleil, tous les jours, dis-je, de ta frivole existence; car voilà ton vrai lot, le prix des peines que tu t'es données sous le soleil. »

(*Ecclésiaste*. Trad. E. Renan, IX, v. 7, 8, 9.)

sés en vingt-quatre chœurs, qui, d'une commune voix, allaient entonner un cantique à la gloire du Très-Haut, — et c'était là une solennité des plus importantes à laquelle participait le peuple juif tout entier.

Des fanfares précédèrent l'Arche d'Alliance et les princes des prêtres, les scribes et les docteurs de la loi, les anciens du peuple et les membres du Sanhédrin, entourés de porteurs de torches et de thuriféraires.

Devant l'Arche dansaient des lévites aux sons des instruments à cordes, et la foule grossissait, comme une marée humaine, sur le passage du cortège sacré qui descendait vers le fleuve. Des chants nombreux se faisaient entendre, des enfants et des jeunes filles agitaient des palmes et des guirlandes, ou jetaient en pluie sur les passants des roses et des fleurs d'amandier; de jeunes clercs au teint frais et rose, vêtus de blanc, faisaient fumer l'encens autour de l'Arche, qui semblait comme enveloppée dans un nuage opaque.

De chaque côté du Jourdain se tenaient, régulièrement échelonnés sur les pentes de l'Hébal et du Garizim, les quatre mille lévites répartis en deux groupes de douze chœurs chacun qui, d'un point à l'autre, devaient se répondre alternativement, suivant les lois les plus strictes du *parallélisme des membres,* — sorte de mesure lyrique dont nous avons déjà parlé. Le peuple, répandu dans la vallée du Jourdain, s'apprêtait à appuyer de sa masse vocale le formidable chœur sacré.

Lorsque le cortège arriva au fond de la vallée, entre les deux

collines, l'émotion la plus intense se peignit sur tous les visages et fit battre tous les cœurs.

Soudain, les fanfares se turent.

Un silence solennel s'établit.

Une légère brise parcourait l'espace et faisait vaciller la flamme des torches qui dominaient les groupes confus du peuple debout et haletant.

Les couches d'air vibrèrent aux accords des harpes et des psaltérions préludant avec une sonorité cristalline, puis une immense voix humaine clama aux échos une invocation à la Divinité.

Et l'on entendit les choryphées des deux chœurs qui chantaient :

« Glorifiez Jéhovah, car il est bon ; car sa miséricorde est éternelle ! »

Et les chœurs et le peuple répondirent d'une seule et colossale voix qui roula comme cent tonnerres dans la longue et sombre vallée :

« Glorifiez le Dieu des dieux, car il est bon ; car sa miséricorde est éternelle !

LES CHORYPHÉES

« A celui qui a été l'architecte intelligent du firmament !

LE CHŒUR

« Car sa miséricorde est éternelle !

LES CHORYPHÉES

« A celui qui a couché la terre sur les eaux !

LE CHŒUR

« Car sa miséricorde est éternelle !

LES CHORYPHÉES

« A celui qui allume les grandes lampes du firmament !

LE CHŒUR

« Car sa miséricorde est éternelle !

LES CHORYPHÉES

« A celui qui a fait le soleil pour le jour !

LE CHŒUR

« Car sa miséricorde est éternelle !

LES CHORYPHÉES

« A celui qui a fait la lune et les étoiles pour la nuit !

LE CHŒUR

« Car sa miséricorde est éternelle !

LES CHORYPHÉES

« A celui qui a fendu en blocs la mer de joncs (la mer Rouge) !

LE CHŒUR

« Car sa miséricorde est éternelle ! »

Et l'alternative se poursuivait de la sorte pour toutes les phases de l'histoire d'Israël où Dieu manifeste sa protection à son peuple.

Tel est le *Poème séculaire* des Hébreux, dans son éclatante beauté, celui que, dans l'une des dernières années du règne de Salomon, tout Israël chantait sur les bords du Jourdain, dans la nuit du troisième jour de la Fête des Tentes.

Mais où l'enthousiasme du peuple se décela dans toute sa force et dans toute sa beauté, c'est lorsqu'il chanta, en un chœur éclatant, appuyé et scandé par les sons de la harpe, de la musette et des cymbales, ce sublime finale dont les échos retentirent long-

temps, et qui monta, avec l'océan des parfums que dégageaient les encensoirs, vers la voûte du firmament, resplendissante de constellations lumineuses.

« Chantez le Seigneur dans les profondeurs du firmament !

« Chantez-le, vous ses anges ! vous ses armées !

« Soleil et lune, chantez ! chantez, vous, astres lumineux ! étincelantes constellations !

« Voûtes des cieux, chantez ! chantez, vastes eaux qui flottez au-dessous des cieux !

« Éclairs, grêle, neige, brouillards, vents des tempêtes qui exécutez ses paroles, chantez !

« Montagnes, collines, arbres qui portez des fruits, cèdres qui *portez l'ombre*, chantez !

« Jeunes hommes, jeunes vierges, adolescents, vieillards, chantez !

« Célébrez son nom par des danses, par des fanfares à sa gloire sur la peau du tambour et sur la corde du kinnor !

« Célébrez-le dans son Temple ! célébrez-le dans son firmament !

« Célébrez-le par le déchirement du son de la trompette ! célébrez-le par le nébel à dix cordes !

« Célébrez-le par la flûte et les cymbales retentissantes !

« Que tout ce qui a le souffle dise : Jéhovah ! Dieu !... »

Et les échos de Bethléem, d'Horeb et d'Engaddi répercutèrent longtemps après ce chant triomphal articulé par la foule aux milliers de voix !

Et dans le silence majestueux du désert immense cette harmonie prolongea ses vibrations jusqu'aux bords de la mer Rouge, où jadis avait été engloutie l'armée de Pharaon !

Les nuages s'écartèrent, comme si la voûte céleste accueillait l'hymne d'exaltation du Très-Haut afin que ses accents pussent

aller s'accorder avec ceux des chœurs célestes chantant au pied du trône de Iahvé ; la lune inonda de ses plus pures clartés les fidèles groupés dans la vallée du Jourdain : tout participa au bonheur général ; l'onagre sauvage, tendant le museau, sembla aspirer ces sons lointains ; la cigogne voleta en décrivant des cercles au-dessus des palmiers ; l'aigle battit des ailes sur son aire, au sommet des rochers.

Au retour, le peuple escortant l'Arche, les prêtres et les docteurs célébrèrent encore la gloire et la puissance de David et de Salomon ; puis chacun se disposa à rentrer sous sa tente où l'attendait un festin tout préparé.

Beaucoup de pèlerins passèrent la nuit sur les bords du fleuve, incendié de paillettes, aux clartés des torches de résine que la brise agitait au passage...

La Fêtes des Tentes était la grande Fête populaire des Hébreux, celle où il leur était permis de donner carrière à tout leur lyrisme. Bien que l'Écriture ne nous ait conservé que les hymnes et chants de triomphe composés par le barde sacré, il n'en est pas moins certain — ainsi que nous le disions précédemment — que le profane n'avait pas été sans inspirer quelques poètes plus terre-à-terre, et que les chants des boëthusim, au sein de leurs voluptueux tabernacles, devaient avoir eu pour auteur quelques précurseurs d'Anacréon, enflammés d'un zèle qui n'avait rien de sacré.

Nous connaissons les goûts efféminés des riches, voire même des grands prêtres de la religion juive, qui n'étaient à tout prendre

que des boëthusim vivant largement et béatement des munificences du culte; nous connaissons la vie de Salomon, cet Oriental de génie, aux goûts dispendieux, que les musulmans appellent le grand Soleyman-ben-Daoud, et qui possédait dans son harem, situé sur la Montagne du Scandale, des centaines de favorites choisies parmi les plus belles filles de Judée, de Tyr et d'Arménie; nous avons encore présents à la mémoire les tableaux orgiaques des rois de Juda, et nous n'ignorons pas la façon dont on comprenait le luxe de la table et des plaisirs à la cour de ces potentats efféminés, plus abjects que des eunuques, plus cruels que des tigres; nous savons qu'ils chantaient, comme plus tard chantait Néron, se faisant histrions et s'entourant de claqueurs... Or, pensez-vous que Dieu était l'inspirateur de leurs chants?... Son esprit descendait-il sous la tente du philistin à la Fête des Tabernacles?... Ce que l'on chantait, c'était l'impure courtisane qui moulait son corps sous l'étreinte de son amant, ce vin qui débordait des coupes d'or burinées par de rares artistes, ces fronts pâlissants sous les baisers rouges de l'ivresse, ces fleurs aux parfums délicats que les vapeurs des festins flétrissaient instantanément, cet amour aux carnations fauves qui jetait son brandon fatal dans le brasier de ces passions exaltées, Moloch, l'idole sanguinaire, Astarté, la déesse des dépravations...

Nous n'avons pas l'expression lyrique qui nous eût donné la mesure des chansons de table en Israël: ne le regrettons pas.

Ce qui nous eût autrement intéressés, la chanson populaire, voilà ce qui manque à notre collection! c'est à la Fête des

Tentes qu'elle devait se manifester, unir ses accents aux cantiques divins, la bonne Muse chantante, bien fille de Dieu, elle aussi, car c'est elle qui console et réchauffe le cœur, fait naître le sourire et ravive l'espérance ; cette chanson qui est la nôtre, celle dont nous avons pu suivre quelque trace chez les Hébreux, mais dont il nous est impossible de reconstituer l'image.

C'est encore elle qui, comme une fluide et insaisissable apparition, se révélera à nous dans les sentiers parfumés du *Cantique des Cantiques*, et par les salles revêtues d'or et de pourpre du palais de Cohélet.

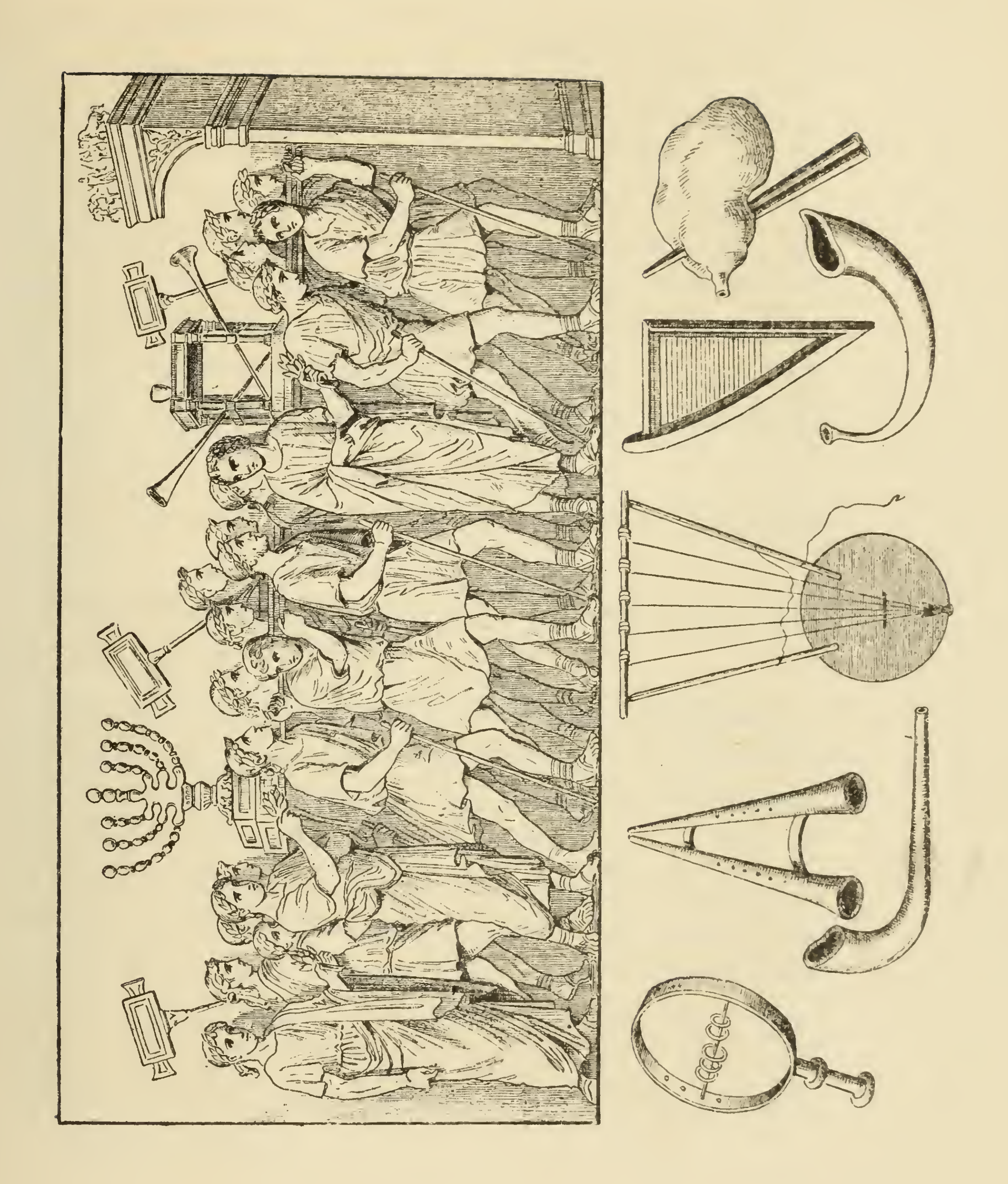
*
* *

Voici l'opinion de M. E. Renan sur les deux principaux ouvrages attribués à Salomon :

« Le *Cantique* et le *Cohélet* sont comme une chanson d'amour et un petit écrit de Voltaire égarés parmi les in-folio d'une bibliothèque de Théologie. »

Tout ce que la poésie lyrique des Hébreux a pu concevoir de profane se trouve consigné, pour ainsi dire, dans ces deux livres, si différents l'un de l'autre, et qui paraissent justifier l'opinion du célèbre commentateur que nous venons de citer, lequel, s'appuyant sur la confrontation des textes, attribue à des auteurs différents ces deux chefs-d'œuvre de la poésie hébraïque.

Le *Cantique des Cantiques* a pour auteur un poète sensible, voluptueux et croyant, dont le cœur est ouvert conjointement aux deux amours qui emplissent et réjouissent celui de l'huma-



nité tout entière : l'amour de Dieu et l'amour de la femme élue. Et quelles que soient les controverses auxquelles a donné lieu la question de savoir si l'œuvre était de nature profane ou sacrée, ainsi que les interprétations dogmatiques auxquelles se sont ralliés les rabbins de tous les temps, notre opinion — d'après celle de M. Renan — est que ce merveilleux poème n'est qu'une fantaisie humaine, une chanson d'amour, et ne symbolise l'union spirituelle de l'Église et de Dieu que d'une façon conventionnelle; nous n'y voyons que l'épithalame de deux jeunes bergers, dans les traits desquels on reconnaît sans peine ceux de Salomon et de son épouse :

« Je suis — dit l'époux — la rose de Sâron et le lys des vallées. »

Ici, les commentateurs mystiques ont eu beau jeu pour interpréter à leur guise cette allégorie.

Et c'est tout ce que le poète a dit sur le portrait de l'époux !... Cette sécheresse disparaît dans celui de la femme, lorsqu'il compare ses yeux à ceux des colombes, ses lèvres à un fil de pourpre, ses joues à une moitié de grenade, son cou à la tour de David, etc. L'amour lui a dicté tous ses termes de comparaison, et voyez : que de poésie dans ces chants qui coulent de ses lèvres comme des ruisseaux de miel ! Oui, Dieu est fréquemment invoqué dans le *Cantique des Cantiques ;* mais cela tient à l'état d'âme et aux ambiances d'alors : le peuple hébreu était essentiellement théocratique; la dissolution n'écartait pas toujours la

Divinité de son sein, et c'était — peut-on dire — par esprit de routine et d'imitation, et non de profanation !

Il y a dans les dialogues du berger et de la Sulamite, ainsi que dans les monologues de chacun d'eux, des images difficiles à détourner de leur propre sens :

Je dors, et mon cœur veille ; j'entends la voix de mon bien-aimé qui frappe à ma porte.

Mon âme s'est fondue au son de sa voix. Mais je le cherchai, et je ne le trouvai point ; je l'appelai, il ne me répondit point.

Je vous conjure, ô filles de Jérusalem, si vous trouvez mon bien-aimé, de lui dire que je languis d'amour.

J'ai cherché dans mon lit durant les nuits celui qu'aime mon âme : je l'ai cherché et je ne l'ai point trouvé.

...Venez, mon bien-aimé, sortons dans les champs, demeurons dans les villages.

Levons-nous dès le matin pour aller aux vignes : voyons si la vigne a fleuri ; si les fleurs produisent des fruits ; si les pommes de grenade sont en fleurs : c'est là que je vous offrirai mes mamelles.

Combien de dévotes de tous les temps se sont pâmées sur ces images troublantes d'amour ! Est-il poésie érotique plus puissamment suggestive que celle de ce dernier verset ? Que l'on se représente une tribu juive des derniers siècles, avant l'ère du Christ, se livrant de nuit, sous les citronniers et les oliviers en fleurs, à une débauche publique en l'honneur de la mystérieuse déesse phénicienne ; on y trouvera des couples amoureusement entrelacés, se pâmant aux accents d'un chanteur dont la voix est soutenue par les sons des instruments à dix cordes ; ce chanteur, c'est le *nabi* de la tribu, un vieillard à barbe blanche, qui a pra-

tiqué les rites consacrés et fait des libations solennelles à Ashéra. Le nabi a l'aspect des plus vénérables : tel Moïse à la descente du Sinaï. Il chante, avons-nous dit : aussitôt les instincts sensuels s'éveillent ; la voix du poète s'anime, un souffle embaumé pénètre le cœur, l'air semble s'attiédir et le sang se précipite dans les artères ; la prostitution sous toutes ses formes, y compris l'inceste et la sodomie, s'accomplit aux paroles stridentes du barde. Une image a suffi pour donner le signal de ces débordements dans ce bois-lupanar : *la Sulamite qui offre ses mamelles à son berger*, ou quelque autre semblable, tirée de ce poème d'amour qui a rallié tous les cœurs juifs !

Cette longue chanson d'amour, avec ses chœurs de vierges, qu'est le *Cantique des Cantiques*, peut être considérée à juste titre comme l'expression lyrique qui synthétisa le genre en Judée, — chanson en huit chapitres, il est vrai, mais pouvant être servie par tranches aux auditeurs grisés de vin et de baisers, et le plus puissant des stimulants amoureux que la Muse lyrique ait jamais inspirés au poète pour consommer l'œuvre de démoralisation d'un peuple en décadence.

*
* *

Qu'est-ce que Cohélet ? L'auteur du livre de *l'Ecclésiaste*, attribué également à Salomon.

Cohélet était autrefois ce qu'on eût pu appeler un Juif blasé, craignant Dieu au fond, mais dont l'amère philosophie concluait au néant de toutes choses terrestres : sentiment, gloire et richesse.

Cohélet — si ce n'est Salomon — a vécu dans ce que le luxe, la puissance et l'amour ont de plus prestigieux et de plus démonstratif, et, par l'abus des plaisirs, il a définitivement conclu que tout n'est ici-bas que Vanité des Vanités!... Ses paroles, qu'il intitule au début de son œuvre : *Paroles de Cohélet, fils de David, roi de Jérusalem,* sont la plus effrayante des négations ; ce livre est celui d'une incurable misanthropie, et chacun de ses versets tue en l'homme une illusion.

Le personnage qui se cache sous ce nom de Cohélet est un satirique qui, par cette nuance, vient fournir un nouvel appoint documentaire à l'histoire de la Chanson chez les Hébreux. Des fragments du livre de *l'Ecclésiaste* constituent pour nous une curieuse diversion aux versets amoureux du Cantique ; ces fragments, lyriques à la plus haute expression, ne furent pas sans exciter, en Judée, des controverses spécieuses également peu favorables à la morale populaire.

M. Renan, traducteur de *l'Ecclésiaste,* nous a donné en vers modernes quelques-uns de ces versets, qui renferment une idée de satire développée et complètement indépendante du texte ; nous y avons retrouvé l'embryon de nos chansons de satire du moyen âge, comme dans l'exemple suivant :

Quand trébuchent les sentinelles [1],
Debout sur le seuil du logis [2] ;

1. Le vieillard, dans ce qui suit, est représenté par l'image d'une maison qui tombe et s'écroule peu à peu.
2. Les jambes, conçues comme montant la garde à la porte de la maison.

Quand se voilent les demoiselles
Qui regardent par les treillis[1];
Quand des forts les roideurs fléchissent[2];
Quand les servantes du moulin[3]
En nombre insuffisant mollissent
Et cessent de broyer le grain;

Quand, chaque jour, on voit se fermer quelque porte,
Du côté du bazar, entre le monde et soi;
Quand des bruits du dehors le vent ne nous apporte
Que le bruit de la meule et son grincement froid;
Quand du petit oiseau les chansons matinales
Dissipent un sommeil venu tardivement;
Quand aux accords charmants des notes virginales
Succède le repos du désenchantement;

Quand on craint les moindres montées,
Que tout dans le chemin fait peur,
Que pour la sauterelle[4] on n'a que des nausées,
Que l'amande est trop dure à des dents ébréchées
Et la câpre impuissante à rendre la vigueur[5]:

Signe évident que déjà l'on s'engage
Dans le chemin qui mène au manoir éternel,
Et que, dans le bazar, les pleureuses à gage
Bientôt vont commencer leur pas processionnel.

(*Ecclésiaste*, trad. E. RENAN, XII, 3, 4, 5.)

1. Les pupilles des yeux, conçues comme de petites filles regardant curieusement par les fenêtres. Il veut dire que la vue du vieillard s'obscurcit.

2. Les bras, par lesquels l'homme montre sa force. Chez le vieillard, ils contractent des nodosités.

3. Les dents.

4. Quelques espèces de sauterelles paraissaient autrefois un mets savoureux.

5. Certaines espèces de câpres passent en Orient pour des aphrodisiaques.

(*Notes du traducteur.*)

La tradition a attribué *l'Ecclésiaste* à Salomon, d'après le titre conservé par la Vulgate ; mais, d'après l'examen raisonné et approfondi du texte hébreu, M. Renan détruit cette légende en disant que le livre de Cohélet fut composé environ cent ans avant la naissance du Christ; selon l'illustre savant, l'auteur peut être un de ces prêtres aristocrates qui condamnèrent Jésus d'un cœur si léger, l'idéal du Sadducéen, « gens riches, attachés au Temple d'où ils tiraient leur fortune, sans croyance dans l'avenir, sans fanatisme, mais furieux contre les fanatiques, enchantés quand on les faisait mourir. »

Nous sommes loin de Salomon!

*
* *

Roboam, fils de Salomon, succéda à son père sur le trône d'Israël ; mais, comme il était jeune, mal conseillé, il refusa de diminuer les impôts qui accablaient ses sujets, et les menaça d'un joug plus cruel et des verges de fer.

Dix tribus se séparèrent de lui, à l'exception de celles de Juda et de Benjamin, et ces dix tribus élurent pour roi Jéroboam.

Du jour où le schisme fut prononcé (962), Israël ne connut plus que l'invasion et ses calamités, la guerre et ses horreurs, la captivité et ses douleurs. Ce peuple, que Dieu avait fait si grand et dont les annales glorieuses redisaient aux nations émerveillées la haute situation qu'il occupa dans l'histoire du monde, ce peuple, continuellement torturé et décimé, se sentit envahir

par la crainte et l'avilissement. Israël avait vécu ; Israël ne chanta plus.

Cependant, nous trouvons encore dans Isaïe (ch. XIV, 5, 27) un hymne qui est comme le dernier reflet des chants de ce peuple vaincu. Lowth, dans son ouvrage intitulé : *De sacrà poesi Hebræorum*, le cite comme un des plus beaux morceaux lyriques que nous ait transmis la poésie hébraïque. Nous terminerons cette étude par quelques réflexions du célèbre commentateur anglais sur le glorieux chant du Prophète :

« Après avoir prédit aux Hébreux leur délivrance de la dure captivité de Babylone, et leur retour dans leur patrie, le poète (Isaïe) les représente chantant aussitôt après un hymne triomphal qui roule sur le roi de Babylone, hymne rempli d'images de la plus grande splendeur. Il commence par une exclamation subite des Hébreux, qui exprime leur joie, leur admiration produite par la mutation inespérée des événements et la mort du tyran. La terre elle-même triomphe avec ses habitants ; les sapins et les cèdres du Liban... tressaillent de joie et en même temps insultent à la puissance foudroyée d'un tyran si farouche.

« Quiescit, tranquilla est tota tellus ; erumpunt in canticum :
Etiam abietes lætantur propter te, cedri Libani ;
Ex quo jacuisti, non ascendit in nos vastator. »

Suit la prosopopée très hardie de l'enfer. Il excite ses habitants, les mânes des princes et les ombres des rois trépassés. Aussitôt ils s'élancent en foule de leurs sièges et marchent à la rencontre

du roi de Babylone qui s'avance ; ils le livrent à leurs insultes et à leurs railleries, et cherchent à se consoler de leur sort, en présence des calamités qui pesèrent sur lui.

« Tu ne etiam debilitatus es, ut nos ? nostri similis factus es ?
Demissa est ad orcum superbia tua, strepitus citharарum tuarum ?
Subter te sternitur vermis, et tegumentum tuum lumbricus ? »

Il est impossible de suivre Lowth dans toutes les parties de son discours, qu'il termine de cette façon enthousiaste :

« Neque deest quidquam ad summam hujusce odæ sublimitatem absoluta pulchritudine cumulandam : cui, ut plane dicam quod sentio, *nihil habet Græca aut Romana poesis simile aut secundum.* »

C'est placer à sa hauteur le mérite d'Isaïe ; l'hymne du prophète, le dernier peut-être qu'aient chanté les Hébreux, se trouve donc être ici comme le chant du cygne de ce peuple aux aspirations élevées et poétiques, dont les Psaumes et les Cantiques furent le plus beau titre de gloire littéraire et dont toute la lyre fut consacrée à chanter les merveilles de Dieu et l'exaltation de sa puissance.

On conçoit assez facilement que dans un tel milieu, la Chanson — qui n'en existait pas moins — se trouvât quelque peu dépaysée ; il se pourrait aussi que le caractère de la langue hébraïque proprement dite, si convenable à l'Hymne et à l'Élégie par sa profondeur et sa solennité, ne fût guère compatible avec le laisser-aller et la grâce légère de la Chanson, et qu'au contraire le *samaritain*, qui était la langue profane et usuelle, s'accommo-

dât beaucoup plus facilement du sans-façon de la Muse populaire : ceci expliquerait d'une façon assez plausible comment et pourquoi jamais trace *écrite* de chanson hébraïque ne nous parvint à aucune époque, bien que nous ayons acquis la certitude irréfragable qu'elle existait et que l'on chantait chez les Hébreux comme chez tous les autres peuples de la terre. Or, l'*hébreu* de Moïse fut la langue qui nous conserva les chefs-d'œuvre bibliques ; le peuple ne le parlait pas couramment : c'était le langage sacré, traditionnel, spécialement adopté par les scribes et les prêtres, et que ne souillait point la profanation des choses licencieuses, passant sur les lèvres du peuple ; c'est le seul qui nous soit parvenu des temps anciens, et dont dériva successivement l'hébreu chaldéen, rapporté de la captivité de Babylone, et le *rabbinique* ou hébreu du moyen âge.

Le langage populaire, ou samaritain, se perdit dans la nuit des temps, ainsi que les manifestations poético-lyriques du peuple et, avec lui, la chanson de route des soldats de Josué, celle des moissonneurs dans les champs de Booz, l'antique ronde du *Veau d'or*, enfin la chanson de table sous la tente du boëthusim à la Fête des Tabernacles.

La poésie rabbinique, fors que restreinte à quelques rares manifestations, a mis en lumière les pièces lyriques, hymnes et chansons d'auteurs peu connus de notre génération, au nombre desquels il convient de citer les rabbins Schelomo-ben-Gavirol, Aben-Esra, Schelomo-Matzal-Tob (auteur du *Zemiroth*, recueil de cantiques et de chansons), Jehouda Lévite, et surtout

le R. Immanuel-ben-Schelomo-Siphronous, qui fit les *Mehaberot*; ce recueil, connu également sous le nom de *Mehaberoti Immanuel*, comprend vingt-huit cantiques et compositions diverses roulant sur les différents plaisirs que les hommes éprouvent de leur commerce avec les femmes, et sur l'amour en général. Ce poète et chansonnier est très célèbre chez les Juifs où l'on prise à merveille ses compositions.

En résumé, la Chanson, telle que nous la connaissons, existait réellement aux temps bibliques; le mot *cantique* était le pavillon qui couvrait la marchandise, tout simplement. Le cantique israélite était aussi bien la chanson légère ou de roture que l'expression rythmée et modulée des sentiments religieux des adorateurs de Iahvé.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ce chapitre, faute de plus amples documents; il importe pour nous d'établir les relations anciennes de la Chanson : nous venons de le faire chez les Hébreux comme nous l'avions fait précédemment en Chine et dans la presqu'île de l'Inde; nous allons passer sans autre transition, en Arménie, puis dans l'empire des Pharaons qui nous servira de chaînon pour souder cette étude de la Chanson en Orient à celle de la Chanson chez les Hellènes.



Un peuple dont les malheurs immérités n'ont pas été suffisants, même de nos jours, pour que l'Europe chrétienne daignât intervenir efficacement entre lui et ses bourreaux, l'Arménien,

eut, dans les temps les plus reculés, une série de bardes et d'historiens qui contribuèrent à mettre sa patrie en relief parmi les nations civilisées d'autrefois.

C'était à l'époque du mazdéisme. L'Arménie païenne adorait le feu sous la personnification de Vahakn, le roi-dieu.

Elle comptait parmi ses souverains le vaillant roi Ardachès, Tigrane le Grand, Ardavazdt Ier emmené captif à Rome par le triumvir Antoine, Vrouïr, fils d'Ardachès II, etc., etc.

Ces princes encourageaient les lettres arméniennes. Sous leur règne, on vit fleurir une poésie magnifique dont malheureusement il ne nous reste que quelques fragments.

Cette poésie « vibrante, lumineuse et fière [1] » était celle dite de l'Arménie païenne, antérieure au IVe siècle de notre ère.

Avant cette époque, l'Arménie jouissait d'une opulence générale. Non seulement ses souverains étaient renommés pour le faste de leur cour, mais encore le peuple, relativement libre, trouvait dans l'exercice de ses travaux une large compensation à ses fatigues. Le sol était fabuleusement fertile. Les fleurs les plus rares, les fruits les plus beaux, croissaient dans cette riche contrée où la tradition établit l'emplacement de l'Éden, berceau des races sémitiques.

A l'époque où le mazdéisme persan pénétra en Arménie, cette religion y trouva des aèdes inspirés qui, en son honneur, improvisèrent des hymnes populaires que l'on chantait dans toutes les cérémonies de la vie.

1. ARCHAG TCHOBANIAN, *L'Arménie*.

Nous empruntons à une toute récente conférence de l'auteur que nous venons de citer les traductions suivantes, qui suffiraient, pensons-nous, à établir la preuve que la Chanson ancienne était cultivée sous différentes formes dans l'Arménie ancienne.

C'est d'abord un spécimen de forme mythique, chanté par un mage arménien dans le temple du Feu, à la célébration du sacrifice.

Vahakn, dieu qui représente la vaillance et le soleil, y est exalté dans sa naissance miraculeuse :

En mal d'enfant étaient le ciel et la terre,
En mal d'enfant était la mer empourprée,
Le mal d'enfant saisissait dans la mer le petit roseau rouge ;
De la tige du roseau de la fumée sortait,
De la tige du roseau de la flamme sortait,
Et dans la flamme courait un adolescent ;
Courait un blond adolescent ;
Il avait des cheveux de feu,
Il avait une barbe de flamme,
Et ses yeux étaient des soleils.

Cet hymne antique sur la naissance de Vahakn présente une particularité significative. Comme nous l'avons vu dans l'hymne hébraïque une sorte de parallélisme s'observe entre certains distiques. Il serait aisé d'en conclure que l'influence du lyrisme sacré commun aux cérémonies du culte en Israël s'étendit, par communauté de limites, de ce premier peuple chez son voisin, ce qui établirait que nous nous trouvons en présence de la plus ancienne expression lyrique connue en Arménie.

L'hymne à Vahakn précéda la poésie lyrique profane qui se manifesta à la cour des rois arméniens.

Au temps du roi Ardachès, le lyrisme grec avait pénétré en Arménie, et influé sur le mode poétique encore empreint de la majesté grandiose des vieilles épopées. « Les régions montagneuses d'Arménie, merveilleusement situées — a écrit Emilio Castelar — ont servi de nid à l'esprit poétique de la Grèce pour séduire la race sémitique ; cachée au milieu de ces lacs transparents et de ces limpides ruisseaux, la sirène grecque entonnait ses chants pour séduire l'austère sémite... »

Qui fut séduit ? L'Arménien.

Son chant devint souple et gracieux ; les poètes improvisèrent de légères pièces auxquelles servirent de thèmes les légendes et traditions populaires, les aventures galantes de ses rois, comme le constate ce fragment d'une chanson de l'époque païenne :

Le vaillant roi Ardachès monta sur le beau coursier noir,
Et tirant la lanière de cuir rouge garnie d'anneaux d'or,
Et traversant le fleuve comme un aigle aux ailes rapides,
Et lançant la lanière de cuir rouge garnie d'anneaux d'or,
Il en étreignit la ceinture de la demoiselle des Alains,
Et il meurtrit rudement la taille de la délicate demoiselle
En l'entraînant avec hâte dans son camp.

Ardachès II n'était qu'un audacieux ravisseur qui s'était emparé de la fille du roi des Alains, comme le gaucho des pampas s'empare d'une cavale indomptée, — par le lasso. Ainsi agissaient les pirates d'Illyrie et du Maroc dont la muse romantique a célébré les exploits.

La Chanson arménienne servait également à accompagner et à rythmer les pas des danseurs dans les fêtes royales et populaires. Elle était de toutes les réjouissances et de toutes les cérémonies; elle retraçait à la mémoire du peuple les antiques légendes et les hauts faits de ses rois. Sous une forme légère elle devenait la muse de l'Histoire et rappelait à l'esprit du peuple les traditions hébraïques dont il était fier et qui exaltaient son âme patriotique.

*
* *

Au IVe siècle, le christianisme étendit son influence sur l'Arménie et y détruisit jusqu'aux dernières manifestations du génie païen. Il substitua à la poésie profane la mysticité de ses pratiques; l'Arménie se couvrit d'églises et de couvents, et le chant religieux réveilla les échos des bois et des villes où la Chanson avait jadis triomphé avec grâce.

Des siècles se succédèrent pendant lesquels l'Arménie eut à subir différents jougs. En dernier lieu, elle tomba sous la domination du Turc et fut en but à la barbarie du Kurde.

Ne pouvant reconstituer son autonomie sur un territoire mal préparé, l'Arménie forma à Stamboul et en Russie des colonies d'où sortirent les grandes voix de protestation de ce peuple malheureux entre tous.

Il serait inexact d'affirmer que sous les nombreux avatars qu'il a subis, ce peuple intéressant négligea la Chanson, l'éternelle consolatrice. Quelle que fût la pesanteur du joug, le peuple

chanta, et dans les provinces, les *achoug* (chanteurs publics) ne cessèrent de célébrer alternativement l'amour et la vaillance, le vin et la gaieté, la beauté et la force. Leurs Chansons contribuèrent à souffler aux cœurs opprimés un besoin d'affranchissement et d'émancipation dont certains écrivains des colonies arméniennes de Russie et de Turquie affirmèrent la nécessité dans des pages nombreuses et éloquentes. Après les chanteurs publics, l'impression fut donnée par les chansonniers de l'indépendance, Nalbandian et Kamar-Katiba. Le premier étala aux yeux du peuple sa misère et la lui reprocha dans sa *Chanson de la Liberté* qui devint le poème national de l'Arménie :

Que sur ma tête grondent
La foudre, le fer et le feu !
Que l'ennemi me tende des pièges !
Jusqu'à la mort, jusqu'au gibet,
Jusqu'à l'infâme pilier de mort,
Je crierai, je tonnerai
Toujours : Liberté !

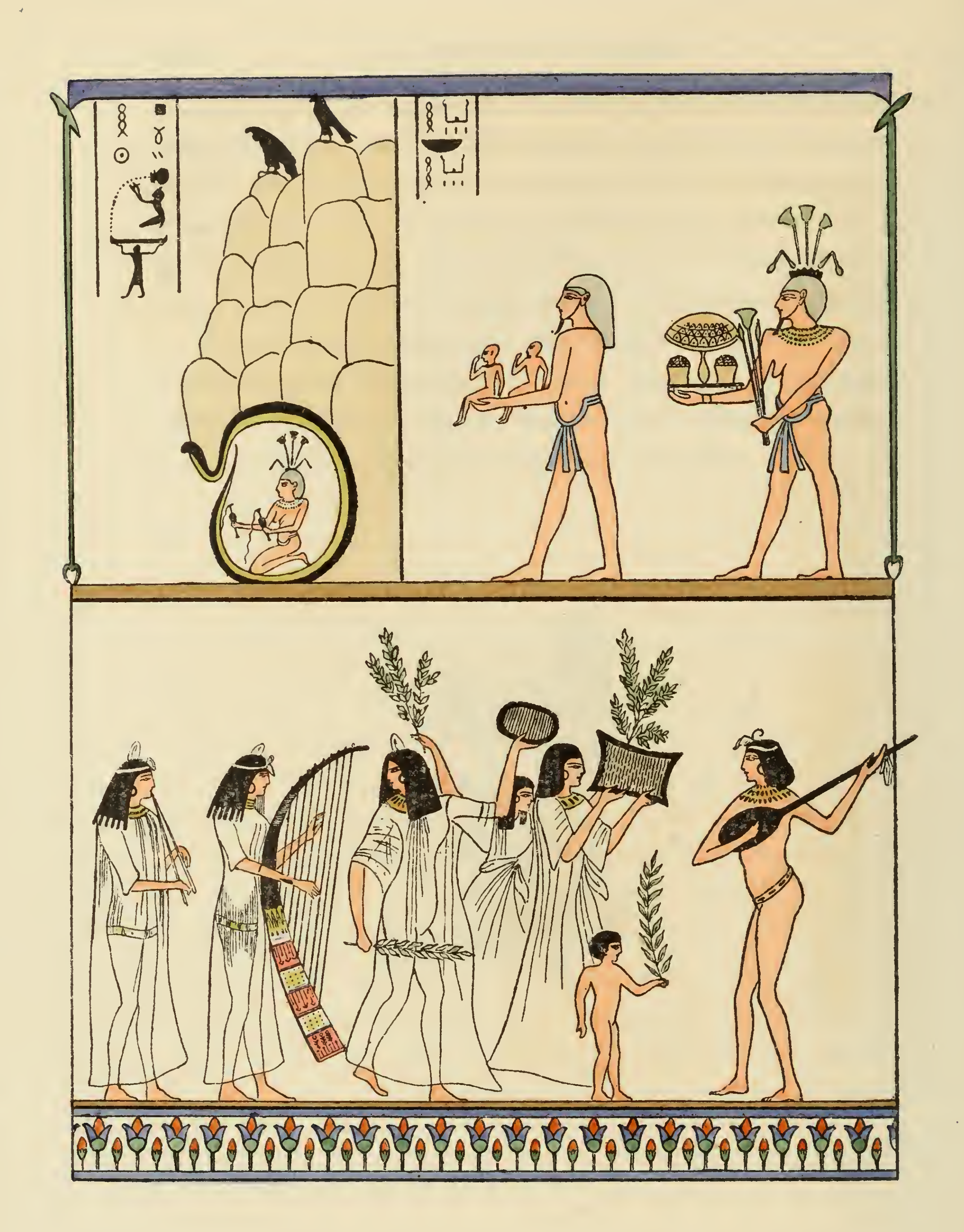
Le second poursuivit l'œuvre de Nalbandian ; il « secoua l'âme du peuple par ses chansons où il le poussait à se préparer à la défense contre les attaques, à répondre aux brigands par la force brutale, à se sauver lui-même, au lieu d'attendre l'Europe qui est trop loin et Dieu qui est trop haut. » (A. Tchobanian.)

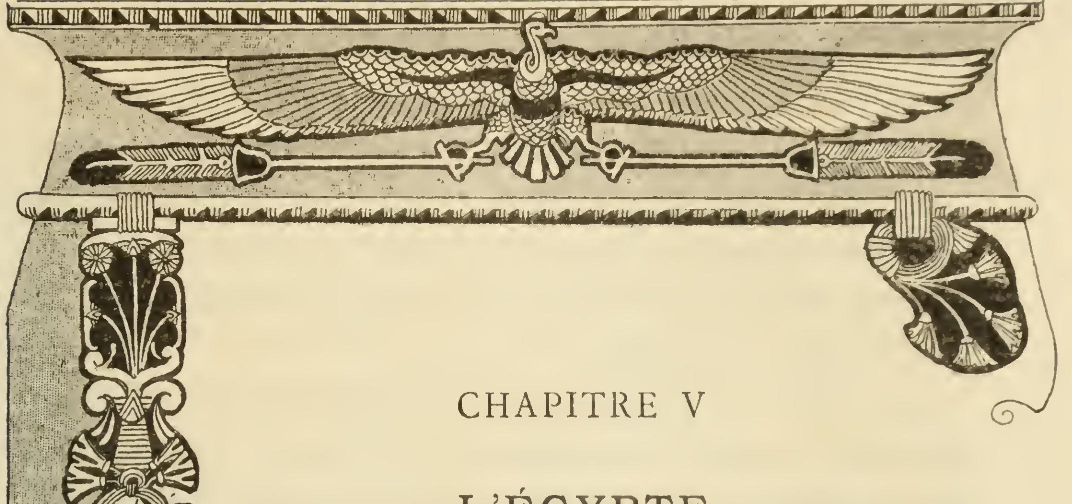
Ici le chansonnier cherche à exalter les cerveaux ; il invite le peuple à ne compter que sur soi et à vaincre ou mourir, mais avec honneur, pour la défense de ses libertés.

Que l'Arménie sente sourdre en elle une juste colère trop longtemps refoulée; que la vieille Europe, empêtrée dans le réseau de ses fils diplomatiques, ne puisse intervenir efficacement, qu'arrivera-t-il? La Chanson de Kamar-Katiba fera crever la poche de fiel dont est plein le cœur de tout Arménien; de nouveaux massacres auront lieu, un peuple sympathique disparaîtra et l'Europe impuissante pourra voir définitivement flotter sur un territoire voisin l'étendard du Prophète surmonté du croissant, emblème sanglant du glaive recourbé à l'aide duquel Mahomet et ses successeurs rêvèrent la conquête du monde!...









CHAPITRE V

L'ÉGYPTE

Premières manifestations lyriques. — Le Manéros. — L'Hymne au Nil. — *Hymnes d'Isis. — Caractère du peuple égyptien.* — L'Hymne au Soleil. — *Scribes.* — Phtah-Mei *et* Pentaour. — *Panégyries et Fêtes égyptiennes. — La Chanson du Battage des grains.* — L'Hermès. — *Alexandrie.*



es inscriptions symboliques des temples égyptiens, ainsi que les rouleaux de papyrus retrouvés par les Champollion, les Caillaud, les frères de Rougé, etc., ne nous ont guère fourni de points de repère pour suivre notre Muse au seuil de la maison égyptienne et des palais

des Pharaons. Ce ne sont pas, à vrai dire, les œuvres littéraires de cet ancien peuple qui nous manquent : plus prévoyants que leurs descendants d'Alexandrie, les premiers Égyptiens avaient gravé leurs annales dans la pierre, et, grâce aux efforts patients et combinés d'ingénieux savants, il nous a été enfin donné de pouvoir les connaître et de les apprécier, au double point de vue littéraire et artistique.

Cependant le lyrisme égyptien des premières dynasties a laissé quelques traces de ses manifestations, et, par là, nous pouvons juger, sinon de l'enthousiasme des habitants de la vallée du Nil (ils n'en avaient pas!), mais de leurs aspirations idéales, bien que froidement conçues, comme tout ce qui était alors du domaine de l'Art.

La vie domestique de l'Égyptien était calme et impassible. Aimant et vénérant à l'égal des dieux le Pharaon qui le pliait sous le servage, sans trop lui faire sentir le joug — le contraire eut lieu pour les Israélites captifs — il adorait ses dieux sous la trinité d'Ammon-Ra, l'être suprême, le père, la mère et le fils : Ammon, Mouth et Khons, que la religion populaire ne désignait que sous les noms d'Osiris, d'Isis et d'Horus.

Dans toute l'antiquité, chez tous les peuples quels qu'ils soient, l'hymne religieux a toujours précédé la Chanson : le peuple, heureux alors, n'avait que des actions de grâce à adresser à la divinité ; c'était l'âge d'or où l'homme ne détestait pas son frère, bien qu'en ait dit la Bible avec l'histoire de Caïn, où l'ami ne convoitait pas la femme du voisin, où l'argent n'engen-

drait pas des inimitiés cruelles, où le démon de la guerre n'avait point soufflé au cœur des hommes le désir de se faire conquérants, où l'on ne connaissait pas l'écriture, mais où, dans un commun élan de fraternité, la primitive race humaine, en balbutiant ses premiers chants d'amour, trouvait, sans s'en douter, de merveilleuses envolées lyriques, semblables à des flèches d'or scintillant d'un éclat rapide dans leur éblouissante trajectoire.

Ces hymnes furent plus tard recueillis par les prêtres.

Le premier dont l'histoire fasse mention est rapporté par Hérodote, Plutarque et Suidas, sous le nom de *Manéros*; selon l'historien grec, cet hymne serait le même que celui de Linus, poète lyrique grec anté-homérique.

« Attachés aux coutumes de leurs pères, ils (les Égyptiens) n'en adoptèrent pas de nouvelles. Parmi d'autres institutions remarquables, ils ont le cantique de Linus, en usage surtout chez les Phéniciens, dans l'île de Chypre et ailleurs. Ce cantique change de nom suivant les nations, mais c'est à peu près le même que chantent les Grecs, sous ce même nom de Linus. Entre autres choses, si étonnantes de l'Égypte, j'ai remarqué l'origine inconnue de ce Linus. Je crois qu'on l'a chanté de tout temps. En Égypte, Linus se dit *Manéros*; suivant les Égyptiens, Manéros était le fils unique de leur premier roi : il mourut prématurément et le peuple l'honora de ses lamentations; ce cantique est leur premier et unique chant. » (HÉRODOTE, *Euterpe*, LXXIX.)

M. Brunet de Presle incline à penser qu'Hérodote a voulu parler de la musique et non des paroles. Voici donc un jalon

posé. Plutarque en pose quelques autres dans son traité *De Iside et Osiride*, lorsqu'il affirme qu'il existait déjà, à l'époque du *Manéros*, des hymnes à Isis, à Osiris et aux autres dieux. Enfin voici venir l'époque de la XIIe dynastie, où apparaît le chef-d'œuvre lyrique de l'ancienne poésie égyptienne, le chant sacré par excellence, l'*Hymne au Nil*, que le peuple, agenouillé sur les rives du fleuve abondant et fertilisateur, chantait le matin de certains jours de fête, au soleil levant.

En voici un extrait :

Salut, ô Nil, — ô toi qui t'es manifesté sur cette terre — et qui viens en paix — pour donner la vie à l'Égypte !

Dieu caché, qui amène les ténèbres au jour qu'il te plaît — irrigateur des vergers qu'a créés le soleil — pour donner la vie à tous les bestiaux.

Tu abreuves la terre en tous lieux, — voie du ciel qui descend — ami des pains, — qui illumines toute demeure.

Seigneur des poissons, quand tu remontes sur les terres inondées, — aucun oiseau n'envahit plus les biens utiles;

Créateur du blé, producteur de l'orge, — il perpétue la durée des tempêtes; — repos des doigts est son travail pour des millions de malheureux...

L'Hymne au Nil est, dans toute sa longueur, de la même froideur. C'est que l'Égyptien, à cette époque, vivait d'une vie uniforme dépourvue de mouvement, n'ayant d'autre aptitude que celle qui lui avait été donnée pour accomplir le but utile de son existence terrestre. La pensée de la mort ne pouvait l'effrayer, puisqu'elle ne représentait pour lui qu'un changement d'exis-

tence. On payait le voyage du défunt pour l'*Amenthi* en lui mettant sous la langue une pièce de monnaie, et tout était dit. Le défunt, bien empaqueté, bien embaumé, bien renfermé dans son sarcophage, pouvait partir : rien ne le retenait plus sur la terre.

L'Égypte n'en a pas moins connu, en dehors de ses hymnes, des chants lyriques, des chants de triomphe et des poèmes historiques. « Toute l'antiquité classique — dit M. Champollion-Figeac — affirme que c'est une coutume générale et très ancienne aussi en Égypte, de célébrer par la poésie lyrique, chantée dans les cérémonies publiques et dans les repas de familles, les louanges des dieux et les belles actions des hommes. Diodore de Sicile avait remarqué que les poèmes en l'honneur de Sésostris différaient quelquefois pour les faits, des annales des prêtres. Il n'est pas rare de trouver dans les tableaux historiques, dont les monuments de l'Égypte sont décorés, des scènes où des chanteurs accompagnent leurs paroles avec le son de leurs instruments : les louanges des dieux et celles de bons rois devaient être constamment dans la bouche d'un peuple religieux et soumis, comme elles étaient déjà dans tous ses livres. »

Platon mentionne comme de très anciens chants les *hymnes d'Isis*. Au culte de cette déesse étaient consacrés spécialement les sistres, instruments de cadence, qui accompagnaient les chanteurs et les danseurs. « Ministre sacré, je vous en conjure par les mystères de Memphis et par les sistres de Pharos... » (Apulée, *l'Ane d'or*, livre II.) Le nom de Pharos s'applique ici à toute l'Égypte.

Il y a loin des hymnes du peuple égyptien aux *Védas* dont nous avons parlé précédemment. Dans les premiers, l'élan est factice, dans les seconds il émane du cœur, merveilleusement spontané. Faut-il dire que l'amour, au temps des Pharaons, n'avait pas, de son côté, une puissance assez forte sur le moral individuel pour l'inspirer dans le sentiment lyrique qui caractérise l'homme intelligent?

Le commerce des deux sexes excluait en quelque sorte l'union intime et correspondante des sentiments; si l'homme s'attachait à sa femme, ce n'était que par les liens de l'habitude, mais ils n'étaient jaloux l'un de l'autre et s'estimaient égaux l'un à l'autre. Les lois égyptiennes punissaient cependant l'adultère, mais à l'égal d'un vol, comme un dommage causé à autrui. La jalousie n'existait pas. La femme ne prenait nul ombrage de voir son mari se choisir quelque favorite parmi les belles esclaves nues qui circulaient autour de lui. La prostitution n'était pas méprisée : toute belle femme qui faisait trafic de ses charmes exerçait un métier aussi naturel que la vendeuse de légumes ou de pastèques. « Telle était — dit M. Gustave Le Bon — l'indolence du cœur et des sens chez l'Égyptien que, la plupart du temps, il ne cherchait pas au delà des murs de la maison paternelle l'idéal que d'autres hommes poursuivent quelquefois toute leur vie sans le rencontrer : il épousait tout simplement sa sœur. Cette sorte d'union était la plus naturelle et la plus fréquente. »

Que l'on s'étonne après cela si l'Égypte ne nous a point laissé, dans ses manuscrits et sur ses murailles incrustées d'hiéroglyphes,

de poèmes et de chansons d'amour, puisque l'amour n'était considéré par chacun que comme une fantaisie passagère sans portée, quelque chose comme un agréable dessert après un copieux dîner, pas plus !

Le peuple égyptien était religieux, foncièrement croyant et reconnaissant, malgré l'injustice de celui qui pouvait d'abord l'avoir comblé de biens. Qu'on lise les *Mémoires de Sineh,* le curieux manuscrit hiératique du Musée de Berlin, où l'on verra le favori d'un puissant Pharaon, tombé dans la disgrâce de celui-ci, exilé loin de sa patrie, et, devant l'étranger, célébrant en des termes touchants, celui qui l'avait autrefois généreusement accueilli, et l'avait ensuite banni de sa présence ! Cette œuvre rehausse le niveau moral d'un peuple entier.

Le soleil était la principale divinité de l'Égyptien ; c'est à lui que s'adressaient les prières, les pensées et les chants de ce peuple candide, qui se prosternait devant ses rayons comme devant l'émanation la plus intense du pouvoir céleste.

M. Brugsch, passant un jour dans le temple de l'oasis El-Kargeh, copia sur la muraille le reste d'un *Hymne au soleil* où se trouvent ces paroles :

Dieu qui est immanent en toutes choses,
Ame de Schou dans tous les dieux !
Il est le corps de l'homme vivant,
Le créateur de l'arbre qui porte les fruits,
L'auteur de l'inondation fertilisatrice.
Sans lui rien ne vit dans le circuit de la terre.

... Il voyage dans la nuée
Pour séparer le ciel de la terre
Et ensuite pour les réunir.
Caché en permanence dans toutes choses,
Le Un vivant
En qui toutes choses vivent éternellement.

De pareils chants témoignent suffisamment de la force d'expansion lyrique des premiers Égyptiens. On y retrouve, à l'état embryonnaire, le germe des futures chansons dont ce peuple industrieux accompagnera plus tard son travail journalier, et qui devinrent des chansons de corps et de métiers, genre particulier que les Égyptiens paraissent avoir cultivé davantage.

*
* *

Diodore de Sicile (1, 70) rapporte que, pour exciter l'émulation des souverains égyptiens, les prêtres, à certaines heures du jour, leur chantaient dans des odes lyriques la gloire de leurs prédécesseurs. Ces chants, composés d'après les livres sacrés, étaient différemment arrangés selon l'esprit du scribe ou du prêtre qui s'était chargé de ce soin. D'aucuns ont prétendu y reconnaître les sources de l'histoire égyptienne, et le papyrus Sallier, signalé par Champollion en 1828, et dont Salvolini nous a donné une notice, sous le titre de *Campagne de Rhamsès*, en est une quasi-affirmation. « Il contient — dit ce dernier — les louanges et les exploits de Rhamsès Sésostris en style biblique, c'est-à-dire sous la forme d'une ode dialoguée entre les dieux et le roi. » Le papyrus Sallier, actuellement dans les *Historical*

papyri du Muséum britannique, joint à deux rouleaux d'odes à la louange d'un Pharaon, découvert par Champollion dans la même collection, sont les seules pièces parvenues jusqu'à nous pour justifier le rapport de Diodore de Sicile. Ces odes étaient, d'après ce que nous en avons pu voir, des sortes de *Chansons de geste* qui ne différaient guère de celles que nos anciens lyriques du moyen âge nous ont laissées. Le Pharaon auquel le prêtre les faisait entendre y attachait l'importance d'une prière aux dieux d'Égypte, et écoutait ces chants des ancêtres avec le respect et le recueillement qu'ils commandaient.

Néanmoins, Diodore affirme que ces odes — ou chants à la louange des anciens rois — n'étaient pas exemptes d'erreurs : « Non seulement — observe-t-il en parlant de Sésostris — les écrivains grecs se contredisent sur ce prince, mais les prêtres égyptiens eux-mêmes, *et ceux qui le louent dans leurs odes*, ne s'accordent pas dans leurs récits. » A part ce détail d'exactitude historique, sujet à d'anciennes controverses, il est intéressant pour nous, au rapport des origines de la Chanson, de faire ici un rapprochement sérieux entre l'ode égyptienne et la *Geste* proprement dite : il y a là une filiation directe qui ne saurait échapper au jugement de l'observateur.

Parmi les auteurs de ces sortes d'odes royales, il convient de citer le barde Phtah-Mei et le scribe Pentaour, qui chanta dans un poème lyrique la gloire de Rhamsès II Meïamoun, le grand Sésostris, dont il était le contemporain.

Pentaour excita l'enthousiasme du peuple en prenant comme sujet de ses chants les *Victoires de Rhamsès*.

Le poème de ce scribe est en partie gravé sur les temples de Karnak, de Louqsor et d'Ipsamboul, en partie relaté sur le manuscrit hiératique du British Museum. Nous n'hésitons pas à déclarer que c'est un des chefs-d'œuvre poétiques de l'Égypte ancienne ; le ton en est très élevé, et le style, d'une magnificence d'images qui surpasse tout ce que la littérature égyptienne a jamais produit.

Bien des siècles après la mort de ce poète, son œuvre était chantée dans les temples, au sein des cérémonies religieuses ; l'invocation de Rhamsès à Ammon, qui en fait partie, est une perle lyrique dont l'effet devait être prodigieux sur les masses.

Le scribe hébreu ou égyptien était à la fois poète, historien, savant, etc. ; il avait étudié toutes les connaissances humaines, et, selon l'inclination de son esprit, écrivait ou chantait les exploits ou la gloire des grands hommes. Un examen très ardu conférait ces fonctions qui conduisaient ensuite à tous les emplois honorifiques. Les scribes étaient plus particulièrement poètes ; les prêtres se réservaient le monopole des sciences et des secrets d'Hermès, des pratiques religieuses et de la rédaction des lois. Il y avait toujours plusieurs scribes célèbres attachés à la personne du Pharaon, qui le suivaient dans ses voyages et dans ses guerres. Il importait que ses exploits fussent chantés par eux dans les temples, comme dans les *panégyries*, afin que le peuple se pénétrât de la grandeur du souverain.

*
* *

C'était surtout dans les fêtes publiques que le peuple apprenait les nouveaux chants des scribes; là, chacun se les répétait gravement pour en emporter le texte et le redire avec fidélité aux siens. Ces fêtes publiques attiraient toute la population de l'Égypte.

Hérodote dit à ce propos (*Euterpe*, LVIII, LIX) :

« Les Égyptiens ont, les premiers de tous les hommes, établi des *panégyries* (fêtes publiques et universelles en l'honneur des dieux), et c'est d'eux que les Grecs ont pris ces coutumes... Les Égyptiens ne se bornent pas à célébrer une seule panégyrie par an; ils en ont souvent. »

Et plus loin il ajoute :

« Voici comment les Égyptiens se rendent à la ville de Bubaste : on s'y rend en grande multitude, par eau, hommes et femmes pêle-mêle, chaque famille dans sa barque; des femmes font résonner des crotales; des hommes jouent de la flûte. Le reste, hommes et femmes, chante et bat des mains. Quand on passe devant une ville, on amarre la barque au rivage et on fait ce que je vais dire. Parmi les femmes, les unes continuent à chanter et à frapper des crotales; les autres attaquent avec des cris et des railleries les femmes de la ville; d'autres enfin se mettent à danser. A toutes les villes qui se trouvent le long du fleuve, elles font les mêmes choses. Quand on est arrivé à Bubaste, tout le monde descend des barques; l'on célèbre la fête par de grands

sacrifices et il se fait une plus grande consommation de vin que pendant tout le reste de l'année. Au dire des habitants, on a vu, dans cette solennité, plus de sept cent mille hommes et femmes réunis, sans compter les enfants. Voilà ce qui se passe dans la ville de Bubaste. »

Ainsi qu'on vient de le voir, par le récit fidèle d'Hérodote, l'Égyptien, peuple indolent, se réveillait parfois de son assoupissement pour se livrer au plaisir avec excès. C'était donc aux panégyries et aux *lychnocaïes* (Fêtes des Lampes) qui avaient lieu tous les ans à Bubaste (culte de Diane), à Busiris (Isis), à Saïs (Minerve), à Héliopolis (Soleil), à Buto (Latone), à Paprémis (Mars), que la Chanson populaire se donnait toute licence, si ce que nous désignons par le nom de Chanson populaire peut toutefois s'appliquer littéralement aux chants du peuple égyptien. N'allons pas en inférer que les chants de ces pèlerins en délire ne se pouvaient rapporter uniquement qu'à la divinité que l'on allait fêter à Bubaste ou ailleurs ! Quand l'ivresse faisait chanceler tous ces gais compagnons, elle devait leur inspirer des couplets licencieux et bachiques que les égyptologues ne nous ont point encore découverts, mais dont l'hypothèse est on ne peut plus vraisemblable.

La seule chanson (?) que nous puissions citer l'a été par nous dans l'introduction qui précède ; Champollion (*Lettres d'Égypte*, p. 196) l'a reconnue dans un tombeau d'Éléthya : *La Chanson du battage des Grains*, dont le refrain est :

Battez pour vous,
O bœufs !
Battez pour vous,
Des boisseaux pour vos maîtres !

On ne saurait contester ici la forme spéciale du genre ; ce refrain est évidemment celui d'une véritable *chanson de métier.* Au point de vue agricole et industriel, l'habitant de la vallée du Nil n'avait rien à apprendre au dehors ! Tous les métiers égyptiens étaient l'objet d'une considération grande : tels l'art du lapidaire, l'émaillerie, l'ameublement, le tissage, la teinture, la fabrication du papyrus, la verrerie et la poterie, la parfumerie, etc. ; le chant est chose naturelle à l'homme, c'est pourquoi l'ouvrier chante en travaillant, et l'ouvrier égyptien ne dut pas s'en priver plus qu'un autre. La *Chanson du Battage des grains* en est une preuve incontestable.

Que si l'on tient essentiellement à savoir s'il existait dans l'Égypte ancienne des recueils de chants particuliers, nous répondrons avec Clément d'Alexandrie, qui nous fait voir un chantre sacré s'avançant dans le temple avec un instrument de musique en main, symbole de ses fonctions : « Il doit posséder deux des livres sacrés d'Hermès, dont l'un contient les hymnes des dieux, l'autre un choix de vie royale. »

Dans l'Hermès se trouvaient tous les hymnes chantés par les Égyptiens dans les grandes cérémonies publiques. Ce recueil était attribué à Hermès, ou Thôth, le Mercure égyptien, l'encyclopédiste céleste, père de toutes les œuvres de l'intelligence. Suivant

Manéthon, Hermès aurait composé plus de 36, 000 livres, et Jamblique affirme en avoir vu 12, 000 de ses propres yeux. Clément d'Alexandrie réduit le nombre à 42, réunis sous le titre général d'*Hermès Trismégiste*, c'est-à-dire trois fois grand! Nous en possédons quelques fragments. L'Hermès, en tant qu'ouvrage encyclopédique, renfermait donc le recueil de tous les chants égyptiens, tout comme le *Chi-King* était le recueil des chants populaires de la Chine.

Enfin l'école d'Alexandrie compta plus tard dans son sein des poètes lyriques qui apportèrent à l'Égypte et à la Grèce une célébrité, dont la Chanson peut revendiquer une certaine part : ce furent Apollonius de Rhodes, Lycophron et Callimaque.





PREMIÈRE PARTIE

§ II. — LA CHANSON CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS

CHAPITRE PREMIER

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES



NOTRE lyrisme nous vient des Anciens, qui furent nos maîtres artistiques et littéraires. La Grèce antique ne cessera jamais de fournir une abondante carrière aux chercheurs d'idéal, car c'est d'elle que relèvent toutes nos aspirations intellectuelles.

Nous procédons tous des Grecs et des Latins, et, comme Béranger, nous pourrions chanter individuellement :

En vain faut-il qu'on me traduise Homère,
Oui, je fus Grec ; Pythagore a raison.
Sous Périclès, j'eus Athènes pour mère ;
Je visitai Socrate en sa prison.

De Phidias j'encensai les merveilles ;
De l'Ilissus j'ai vu les bords fleurir ;
J'ai sur l'Hymette éveillé les abeilles;
C'est là, c'est là que je voudrais mourir.

Si la Poésie n'était pas une révélation commune à toutes les âmes, dans tous les temps et quelles que soient les latitudes, nous pourrions affirmer qu'elle prit naissance de préférence sous le ciel bleu de l'Attique, où tout est lumière, parfum et musique, et où l'on conçoit facilement que la mythologie des Anciens ait placé le séjour des Dieux.

Nous pourrions en dire presque autant de cette admirable Italie sicilienne, parthénopéenne et romaine, si l'Art et la Poésie, dans l'ordre séculaire, n'avaient surgi spontanément du sol grec, bien avant la prise de Troie et l'arrivée d'Énée dans le Latium.

Les rhapsodes, enfants d'Homère, s'ils ne furent pas les créateurs de la Chanson, en furent quelque peu les révélateurs ; comme leur illustre aïeul, l'aveugle de Chio, ils se répandirent, chantres ambulants, dans toutes les îles et villes de la Grèce, où ils propagèrent les chants du Père de la Poésie. Admis à tous les foyers, dans tous les jeux, ils y déployèrent leurs ressources, et d'interprètes se firent improvisateurs. Leurs chants, ou *rhapsodies,* popularisés de bouche en bouche, formèrent le fonds de la Poésie nationale, et tous les échos du Péloponèse s'éveillèrent à leur audition.

A l'origine, la Chanson grecque consistait en une série de strophes légères où l'idée, charmante dans sa concision, était

peu ou point habillée, mais que l'harmonie du langage rendait éminemment suggestive et pénétrante. C'était, en quelque sorte, un accessoire de volupté; elle ne servait le plus souvent qu'à traduire les divagations amoroso-bachiques des riches désœuvrés.

Hâtons-nous de dire cependant qu'elle se transforma et devint absolument distincte de son origine lorsque Alcée, Tyrtée et Anacréon l'adoptèrent et en fixèrent la forme antique.

Familière des Dionysiaques et des Panathénées, interprétée par Phrynis de Mytilène, compatriote d'Alcée, nul doute que la Chanson, réduite au rôle d'hétaïre, ne se fût honteusement prostituée au goût perverti des Athéniens, si Aristophane n'avait attaqué, dans les *Nuées*, les disciples de Phrynis qu'il traitait d'ennemis des Muses.

L'initiation aux mystères d'Éleusis avait lieu, suivant la méthode ésotérique, avec un luxe d'images monstrueuses et fantastiques, au milieu des chants des prêtres (*hiérophantes*), rythmés et paraphrasés de façon fort inconvenante : ce fut là — dit l'Histoire — le point de départ de la chanson licencieuse qui sévit longtemps chez les Grecs, mais dont l'Art corrigea le fond et le rendit fort acceptable dans la civilisation décadente du ve siècle.

Si corrompues que fussent les mœurs de l'Attique à cette époque, tout ce qui était Art ou Poésie, sous quelque nuance que le sujet se présentât, était accepté comme un reflet du Divin. Il en fut de même à l'époque de la décadence romaine,

qui offrit tant de connexion avec celle de la Grèce. Dionysiaques et Saturnales favorisaient l'éclosion de chefs-d'œuvre impurs perpétrés par des érétomanes dont la seule excuse était l'exaltation de leur propre folie, mais dont les divagations lyriques se traduisaient par des accents vibrants de poésie, qui gagnaient de proche en proche et conviaient le public haletant à un dérèglement général et continu.

Cette forme, condamnable au point de vue des mœurs, était, par antithèse, ainsi que nous venons de le dire, débordante de lyrisme; la poésie qui s'en dégageait refluait sur d'autres œuvres d'un ordre différent, mais non moins licencieuses, et qu'elle embellissait visiblement.

Tel l'emploi savamment calculé du crayon et du fard sur un visage fatigué mais expressif!

Ainsi pourrait-on citer à ce propos comme marqués de l'empreinte de ce lyrisme exagéré — fard inutile d'œuvres trop intuitives par elles-mêmes — les *Dialogues* de Lucien et le roman de Longus; il n'était pas jusqu'à la prose des rhéteurs — voyez Alciphron et Philostrate — qui ne lui empruntât quelques étincelles pour complaire au goût efféminé des lecteurs!...

Le mythe religieux des Grecs était tout d'amour et de plaisir. Il fallait, pour en célébrer les beautés, des aèdes voluptueusement inspirés par les divines débauches des Olympiens. En outre de leur imagination essentiellement fertile en ces sortes d'évocations lubriques et sacrées, les aèdes s'inspiraient dans la fréquentation des hétaïres célèbres, telles que Phryné, Bacchis, Callixène,

Laïs, etc., etc., et, chez elles, apprenaient les règles pratiques des voluptés dont la courtisane Leontium traçait le Code en collaboration avec Épicure.

Les hétaïres tenaient autant boutique d'esprit que des charmes de leur corps.

C'était à leur foyer que se réunissaient, le soir de préférence, tous les philosophes, sages et beaux esprits, qu'elles avaient rencontrés, dans la journée, au Céramique ou dans les jardins de l'Académie, lieu ordinaire de leur achalandage galant; chez elles que s'attisait le feu sacré des Muses; chez elles enfin qu'hymnes et chansons s'élaboraient aux clameurs d' « Évohé! » d'une assistance enfiévrée, ivre de vins et d'amours, et continuellement altérée.

Leur habitation était l'antichambre du Stade, et comme le véritable *proskénion* du théâtre grec; plus d'un poète y conquit le prix de la Lyre, que ratifia le public aux Panathénées et aux Aphrodisies!...

Il va sans dire que la Chanson, le petit poème grec rythmé d'après Alcman, puis Anacréon, s'y développa, y fleurit comme dans une serre chaude, et, de là, se propagea rapidement dans les lieux de plaisir, sur les places publiques, et finalement devant les statues des Dieux.

Ce court poème, sans cesse varié suivant le goût du jour, se chantait d'abord sur un mode mineur, qui s'adaptait indistinctement aux chants religieux ou guerriers. L'état rudimentaire de la mélopée obligatoire, n'eût été l'habitude, aurait suffi pour en

estomper les couleurs. L'art musical grec, fort peu développé, ne consistait guère qu'en la façon de psalmodier des poètes-chanteurs, et cette psalmodie ne servait, en somme, qu'à préciser le rythme fixé par des lois prosodiques antérieurement établies.

La lyre heptacorde servait d'instrument d'accompagnement au chanteur, qui la faisait résonner doucement, soit par un simple frôlement de paume, soit en pinçant les cordes.

Lorsque le poète-chanteur Phrynis — dont nous avons déjà parlé — eut remporté le prix de la Lyre, aux Panathénées, il ajouta deux cordes nouvelles à son instrument et modula à l'infini le chant grec, qui confina bientôt à la mélodie régulière.

Dès lors, la musique, embellie par une série de variations, se propagea avec une véritable frénésie; grâce à elle, les chansons jaillirent de tous les points du sol, célébrant et fustigeant à la fois, à l'exemple des comédies d'Aristophane, les vices et les ridicules de la société en décadence.

La Grèce antique fut donc une pépinière de chansonniers. Tous ceux de ses poètes dont les noms sont parvenus jusqu'à nous l'étaient plus ou moins, dans des genres différents.

Le recueil poétique des Grecs contient un choix remarquable de ces chansons, tantôt patriotiques ou religieuses, comme le chant d'Harmodius et d'Aristogiton, tantôt guerrières, comme le *Pæan* et les Tyrtéennes. Quant aux petites pièces de table (*scolies*), elles abondent, et nous classons à part les fraîches compositions d'Anacréon de Téos, le *Chansonnier des Grâces*

d'alors, le pendant grec d'Horace le Latin, ces deux chansonniers divins que nul ne put surpasser, et dont nous parlerons plus en détail dans les chapitres qui suivront.

*
* *

La Chanson est la fille aînée de la Poésie.

Ainsi que nous venons de le voir, la Grèce, ce pays de merveilles, la vit se développer chez elle sous ses plus fraîches couleurs.

Tout chantait jadis sous le ciel bleu de l'Attique.

La cigale était l'emblème de ces gais compagnons de plaisir, dispensateurs du myrte dans les banquets, et dont les accents tantôt amoureux, tantôt énergiques, réveillaient l'amour ou le courage dans le cœur des convives.

« Heureuse cigale — soupirait Anacréon — tu chantes comme la reine de la lyre. »

Et comment la Grèce n'eût-elle pas été le pays poétique par excellence, étant données sa situation géographique entre trois mers parsemées d'îles verdoyantes mirant leur encorbellement dans une onde bleue d'une limpidité profonde, la beauté de son ciel toujours ensoleillé, toujours clément, la variété et l'agréable disposition de ses sites naturels, de ses vallées que traversent de joyeux ruisselets aux ondes harmonieuses, de ses collines aux doux escarpements, de ses plaines aux verdoyants gazons où, tout le jour, les cigales

Font tinter au soleil
Leurs bruyantes cymbales,

de ses champs, favorisés de Cérès, où roulent deux fois l'an des océans d'épis d'or, de ses sentiers fleuris aboutissant à quelques mystérieux ombrages à travers lesquels on croit voir disparaître, entre les lauriers et les myrtes, de blanches théories de vierges fugitives comme des visions?...

Du rivage que les flots baisent avec amour, on aperçoit à l'horizon la crête écumante des vagues, qui ondulent avec des reflets d'acier brillant, comme saupoudrées d'une fine poussière de soleil; des barques aux légères voiles triangulaires se balancent coquettement sur l'onde azurée, pareilles à une troupe d'alcyons qui se baignent en agitant leurs ailes...

Sous les pins et les lentisques du rivage, le peuple danse, chante et s'accompagne aux sons de la lyre, de la cithare et de la phormynx; des jeunes garçons jouent au palet; quelques femmes scindent la mesure des chants au bruit des crotales, des vieillards à barbe blanche, assis en hémicycle sur l'herbe étoilée de pâquerettes, boivent, dans des coupes en métal ciselé, le vin d'orge, ou le jus des vignes de Corcyre ou de Byblos.

« *Io Bacchus! Io Pæan!* » entonnent les voix d'un groupe peu éloigné.

« *Évohé!* » clament les joyeux vieillards en entrechoquant leurs coupes.

Partout la vie, partout la joie, partout le plaisir!

L'air est embaumé de parfums aromatiques; on sent que de tous côtés, sur cette terre idéale, la sève circule abondamment dans les canaux et fait battre fortement à l'unisson le cœur des

chênes et celui des hommes. Ici, — à Corinthe, à Athènes, à Lesbos, — l'Amour a élu domicile et fait subir à tous les êtres sa divine influence : les palombes et les adolescents forment des couples ravissants...

Partout l'on aime, partout l'on rit, partout l'on chante!

O terre joyeuse, aimée des Dieux! terre classique de la Poésie et de la Chanson! Achaïe, Attique, Péloponèse, ô Hellas! puisse votre souvenir être éternellement doux aux amis des arts, aux poètes de tous les temps, aux chansonniers de tous les pays!

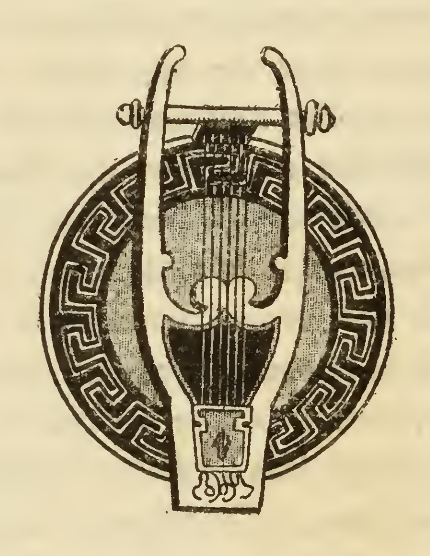


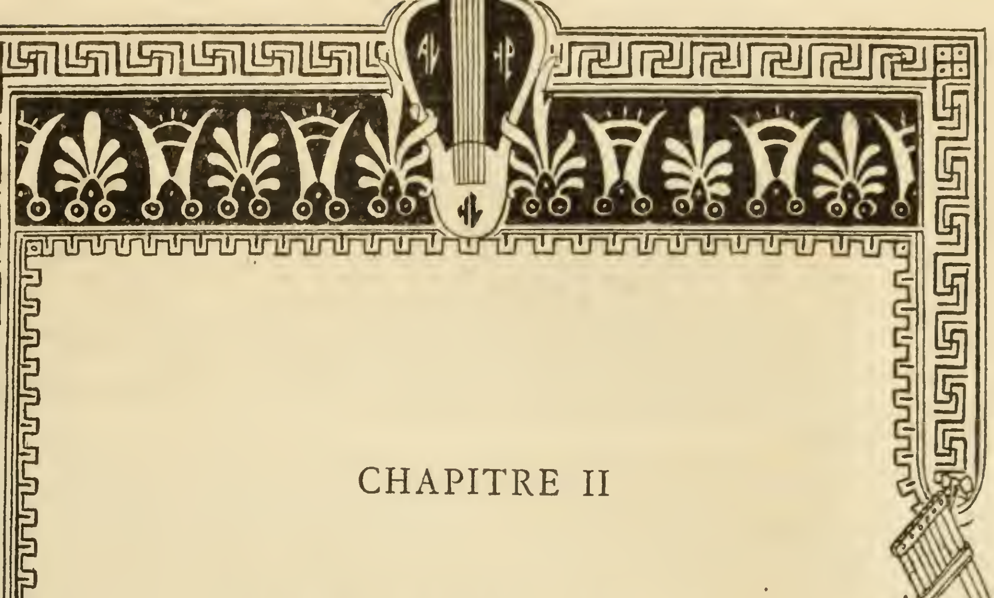
L'histoire de la Chanson en Grèce embrasse un cycle de plusieurs siècles. Son origine remonte naturellement aux Pélasges, venus d'Asie Mineure et premiers habitants du sol; mais sa chronologie date pour nous du XIV[e] siècle avant notre ère, époque à laquelle on place approximativement le voyage des Argonautes et l'existence du chantre de Thrace; elle s'étend jusqu'à la fin du V[e] siècle, c'est-à-dire jusqu'à la mort de Périclès, tyran d'Athènes, époque de la décadence grecque, à partir de laquelle s'établit une sorte d'interrègne de la Chanson jusqu'au jour où, après avoir émigré, nous retrouverons notre belle Muse inspirant les poètes de la cour d'Auguste, et tout particulièrement Horace, plongé dans les délices de Tibur.

Des temps heureux pour la Grèce furent ceux où la Chanson se donna licence au sein d'une société aimable et enjouée. Ce ne fut pas toujours une période de calme constant; mais la vic-

toire, qui alors favorisait à tour de rôle tous les guerriers de l'Hellade, suffisait à enflammer le délire des poètes; ceux-ci étaient parfois appelés à commander des bataillons, comme Tyrtée, cet ex-maître d'école, que les Lacédémoniens, électrisés par ses chants de combats, se donnèrent d'un commun accord pour général, et qui leur fit remporter une victoire éclatante sur les Messéniens.

La chanson mâle et guerrière avait produit ses fruits; l'autre, la chanson de genre et de caractère, adoucit les mœurs jusqu'à les féminiser, et fit du peuple grec un peuple élégant et raffiné, plein d'originalité, exemple unique dans l'histoire de la société.





CHAPITRE II

LA GRÈCE (Suite)

Origines grecques de la Chanson. — Apollon et les bergers. — La triple mission du Poète aux temps mythologiques. — Les Chantres anté-homériques et leur chronologie. — Hymnes et instruments primitifs. — Les Aèdes. — Le Linus. — Le Pæan. — L'Hyménée. — Le Thrène. — *Olen. — Le Chantre de Thrace.* — Parfums, *d'Orphée. — La Légende et l'Histoire.*



ERTES, il y aurait témérité à vouloir affirmer ici que la Chanson grecque fut antérieure à Terpandre et à Alcman (VII[e] siècle), et qu'elle eut pour pères les illustres inconnus qu'étaient Linus, Pamphos, Olen, Musée, les Eulmope, Philammon, etc.

—selon ce qu'en ont rapporté Stobée, Pausanias, Diodore, Suidas et Homère. Il est évident que la poésie chantée sur un mode primitif, ou *nome* (*nomos*, loi), servit aux précurseurs de moyen mnémonique pour publier les lois ou règlements d'après lesquels s'établirent les premières sociétés civiles en Thrace et en Argolide.

Le Chant fut le premier langage des peuples ; l'oreille dut être agréablement flattée par l'émission des sons, variés et modulés par la flûte de Pan, ou *syrinx*, et par la lyre d'Apollon, lorsque ce dieu, chassé de l'Olympe, gardait, en Thessalie, les troupeaux du roi Admète.

De là à adapter la parole à la mélodie, il n'y avait qu'un pas, qui fut tôt franchi.

Apollon, dieu de la Poésie, avait enseigné la musique et les arts à ceux qui l'entouraient afin de leur rendre la vie agréable. « Il jouait de la flûte — dit Fénelon — et tous les autres bergers venaient à l'ombre des ormeaux, sur les bords d'une claire fontaine, écouter ses chansons. »

Car, en ce temps-là, les Dieux, reconnus par la Théogonie d'Orphée, daignaient se manifester fréquemment aux mortels, et les Muses se révélaient aux poètes qu'elles inspiraient.

Les sujets les plus favorisés des Dieux, aux temps mythologiques, étaient donc les poètes, qui, par leurs chants, célébraient sur la terre les bienfaits des Immortels, et servaient d'intermédiaires entre ceux-ci et les champêtres habitants de ces contrées de l'âge d'or.

Ces chantres inspirés (Aèdes) semblaient empreints de la majesté divine ; ils remplissaient une triple mission, étant prêtres, législateurs et poètes, et représentaient les Olympiens. Le respect de tous les enveloppait et les faisait paraître plus grands que nature.

Quelques-uns d'entre eux se targuaient même d'être issus des Dieux : Linus était fils d'Apollon et d'une Muse ; Philammon était le fruit des amours du même et d'une mortelle ; Orphée naquit des œuvres du roi Œagros et de la Muse Calliope, etc.

Voici, du reste, d'après M. Poirson (*Précis d'Hist. anc.*, p. 151, 152, 184, 185), la liste chronologique des poètes-musiciens antérieurs à Homère :

Linus, de Chalcis, contemporain de *Cadmus* ; *Amphion*, de Thèbes, inventeur de la lyre ; *Hyagnis le Phrygien*, inventeur de la flûte ; *Olen*, de Lycie ; la prophétesse *Phémonoé*, de Delphes, qui inventa l'hexamètre, — entre les années 1480 et 1460 ;

L'ancien *Orphée* et le premier *Musée*, de Thrace ; *Pamphos* et *Lycus*, d'Athènes ; *Philammon*, de Delphes, l'inventeur des chœurs de vierges, entre 1429 et 1362 ;

Le second *Orphée*, le second *Musée*, *Thamyris*, fils de Philammon, qui osa défier les Muses au combat poétique ; *Olympus*, de Mysie, disciple de *Marsyas*, qui passe pour l'inventeur du *nome* ou *mode* pour la flûte ; les deux *Eumolpe*, de Thrace, qui fondèrent les Mystères d'Éleusis, — contemporains des Argonautes ;

Amphiaraüs, l'un des sept chefs devant Thèbes ; le devin *Tirésias* ; *Daphné*, ou *Manto*, sa fille ; puis *Démodocus*, *Phémius*, *Syagros*, *Mélisander*, — au temps de la guerre de Troie.

Parmi les poètes-musiciens de ces temps mythologiques, on cite *Mélampus*, d'Argos, qui savait le langage des oiseaux et des animaux et en tirait des augures pour prédire l'avenir. Il fit d'ailleurs souche de devins ; c'est de lui que descendit le célèbre Amphiaraüs, chanté par Homère. De plus, Mélampus fut l'initiateur du culte de Bacchus dans l'Argolide.

Ces favoris des Muses, ancêtres mythologiques des futurs chansonniers, ces *chantres*, comme les désigne Homère, ne célébraient, il est vrai, que les Dieux cléments qui accordent à la Terre les bienfaits des saisons et d'opulentes récoltes. Leurs chants étaient des hymnes à Jupiter ou Zeus, à Apollon, à Cérès, à Diane et à toutes les divinités primitivement reconnues. Ils ne les faisaient entendre qu'au seuil des temples ou sur les hauteurs, à la face du soleil. Ils tenaient à la main un instrument à cordes, qui, suivant une forme différente, s'appelait cithare, phorminx ou lyre. Homère nous en a laissé quelques descriptions, sauf toutefois de celle-ci, qu'il ne mentionne seulement que dans son *Hymne à Mercure*.

La cithare et la phorminx étaient deux sortes de luth d'une simplicité toute primitive ; la seconde était plus portative. La lyre était une cithare perfectionnée.

D'après Homère, les chefs les plus illustres de la Grèce, aux temps héroïques, auraient été des chantres divinement inspirés et favoris des Muses : c'est ainsi qu'il observe que le bouillant Achille chantait, en s'accompagnant d'un instrument à cordes, la gloire des héros ; il nous apprend qu'Amphion régna à Thèbes,

que, suivant la légende, il aurait construite aux sons de son instrument, les murailles s'élevant autour de lui par l'influence de son chant, que Mélampus fut investi à Argos, de l'autorité royale, etc.

*
* *

Les Aèdes remplissaient une mission nettement définie : perpétuer dans la mémoire des hommes les bienfaits des Dieux et les exploits des guerriers. Leurs auditeurs charmés étaient admirablement préparés pour recevoir la semence de leurs chants, qui étaient bientôt dans toutes les mémoires et pouvaient de la sorte, passer à la postérité la plus reculée. « La collection des chants enfantés par le génie des Aèdes — dit M. Alexis Pierron — était comme un trésor grossissant de génération en génération ; et les applaudissements du public n'accueillaient pas avec moins de faveur une répétition intelligente de quelque morceau fameux des vieux maîtres, que la récitation d'un chant fraîchement éclos de la minerve d'un aède du jour[1].

Les chants primitifs étaient hymniques. Mais l'Hymne était un vocable générique s'appliquant à diverses compositions, comme le mot *cantique*, chez les Hébreux. Il y avait le *Linus*, le *Pæan*, l'*Hyménée* et le *Thrène :* chacune de ces quatre subdivisions de chants revêtait un caractère particulier.

Le *Linus* ou l'*Élinus* était un hymne lugubre, sorte de chant plaintif, que les Grecs faisaient entendre à la disparition du

1. Alexis Pierron, *Histoire de la littérature grecque*, ch. III, p. 31.

printemps et même dans les festins, afin de faire opposition à la gaieté générale.

Deux légendes circulent sur l'aède Linus, qui donna son nom à ce genre de composition.

Suivant la première, Linus était un bel adolescent, inspiré par les Dieux, qui chantait en Argolide, et qu'une nuit, des chiens sauvages mirent en pièces.

Suivant la seconde, Linus aurait vaincu Hercule sur la cithare et ce demi-dieu, furieux, l'aurait tué sur-le-champ.

L'allégorie que renferme ce nome s'applique évidemment à la fin de la belle saison.

Le *Pæan* se chantait en l'honneur de Phœbus : c'était un hymne de joie et d'allégresse au dieu qui donne la force, guérit les maladies et sème la gaieté dans la nature et dans le cœur des hommes. Il se terminait par la clameur générale de *Ié Pæan! ié Pæan!* où le peuple mettait toute l'ardeur et tout l'enthousiasme dont il était susceptible. Si le *Linus* se chantait à la fin de la saison printanière, le *Pæan* en marquait le début, alors que tout s'épanouissait, bourgeons et fleurs, aux bois et aux plaines. Des festins avaient lieu pour célébrer le retour de l'heureuse saison, et tous les échos de la Thrace, suscités par les clameurs des bergers, répétaient après le chant de l'aède, *Ié Pæan, ié Pæan!* Salut, salut à Phœbus, le Dieu vivifiant, qui dirige la sève dans les rameaux et fait battre joyeusement le sang dans les artères!

Par analogie, les clameurs de *Io hymen! hyménée io! io hymen*

hyménée! qui accentuaient l'hymne nuptial connu sous le nom d'*Hyménée,* traduisaient la joie et les souhaits de bonheur faits par les parents et amis des nouveaux époux. Pas de noces et de festins que ne terminassent en l'honneur de ceux-ci l'hymne familier et les clameurs d'hyménée qui en sont le refrain!

Enfin le *Thrène* était un chant de deuil, autrement dit de funérailles; on honorait principalement de ces sortes de compositions les obsèques d'un héros mort pour la patrie, ou celles de quelque citoyen célèbre par ses vertus. Aux temps historiques, les Aèdes chantaient le thrène au pied du lit sur lequel reposait le mort, et des pleureuses en augmentaient l'expression par leurs gémissements.

Telle était, avant Homère, la division des chants des Aèdes. Plus tard, les mêmes vocables restèrent, tout en subissant des modifications importantes dans leur sens. Ainsi, le Pæan primitif, qui était alors le véritable ancêtre de la Chanson, deviendra plus tard l'hymne religieux par excellence; et si l'Hyménée conserve à travers les temps son caractère primitif, le Thrène deviendra presque un chant de guerre, c'est lui que les guerriers grecs chanteront à Salamine.



L'existence des chantres anté-homériques a donné lieu à bien des conjectures fondées sur des textes eux-mêmes contestables, tels — pour n'en citer que deux — que ceux de Pausanias et de Suidas.

Mais toute légende renferme un grain de vérité, et ce grain de vérité, il faut le chercher dans le récit de l'existence problématique des héros autour desquels elle gravite.

Il était reconnu en Grèce, aux temps antiques, qu'Orphée avait existé; Pausanias prétend qu'une famille grecque, du nom de *Lycomides*, apprenait de temps immémorial les poèmes d'Orphée, et les chantait dans la célébration des mystères.

Un ancien manuscrit grec, interprété par Constantin Lascaris, fait naître le chantre de la Thrace soixante-sept ans avant la prise de Troie, Égée étant roi d'Athènes, et Laomédon roi de Troie.

D'après Pindare, il était fils de Calliope, et d'après Hygin, d'Apollon. Ce fait n'importe guère : tout moyen de contrôle ne nous étant point fourni en dehors de la légende.

Apollonius de Rhodes, intendant de la bibliothèque des Ptolémées, à Alexandrie, le fait naître d'Œagros et de Calliope, près du mont Pimplée, en Piérie [1]. La Piérie, qui était située au sud de la Thrace (Macédoine) et au nord-est de la Grèce, passait chez les Anciens pour avoir été le berceau des Muses.

Les aèdes piériens furent les premiers chantres connus dans l'histoire. Les montagnes fréquentées primitivement par les Dieux et les Muses, c'est-à-dire l'Olympe, le Parnasse, le Pinde et l'Hélicon, étaient situées au sud de la Thrace. Et c'est dans cette contrée poétique que chantaient leurs hymnes au peuple ces merveilleux aèdes légendaires, Olen, Musée, Linus et les Eumolpides.

1. *Expédition des Argonautes*, ch. 1er.

Mais le plus célèbre d'entre eux fut Orphée, surnommé le chantre de Thrace, « qui, par l'art divin de sa mère, suspendait le cours rapide des fleuves, les vents impétueux, et entraînait les chênes mêmes, sensibles à la douce mélodie de ses accords[1]. »

Orphée était doué de facultés surnaturelles pour les peuples à demi sauvages et même anthropophages sur lesquels régnait son père ; il ne put considérer ce déplorable état social sans en être vivement ému, et tout jeune, il résolut, par ses chants futurs, d'amollir la férocité de ces tribus et de les rendre sensibles à toutes notions du bien et du juste, fondées sur la crainte des Dieux, desquels il s'inspirait.

D'abord il voyagea, et séjourna en Égypte. Là, il fut initié au culte d'Isis et aux pratiques de ses mystères par les prêtres qui l'avaient pris en amitié. Il visita ensuite les Pyramides, s'assimila le plus complètement possible les éléments de la civilisation égyptienne et, de retour en son pays, muni de la science des prêtres de la Haute-Égypte, il y fonda trois ordres religieux consacrés à Isis, à Bacchus et à Cérès.

Le culte de Bacchus avait déjà été établi en Grèce par ce demi-dieu, et il donnait lieu à de scandaleuses manifestations.

1. Unde vocalem temerè insecutæ
Orphea silvæ,
Arte maternâ rapidos morantem
Fluminum lapsus, celeresque ventos
Blandum et auritas fidibus canoris
Ducere quercus?

(HORACE, Liv. I, Ode XII.)

Bacchus institua comme gardiennes et initiatrices de ses mystères, des femmes, sortes d'amazones, du nom de Bacchantes, qui, sous prétexte d'initiations, se prostituaient dans les temples au milieu d'orgies honteuses. Toujours ivres et à demi nues, ayant en main le thyrse[1], qui était l'attribut de leurs fonctions, elles se livraient aux initiés, en faisant entendre des chants obscènes.

Orphée résolut de régénérer le culte profané, et exclut les Bacchantes de ses mystères : celles-ci lui vouèrent une haine éternelle dont le résultat devait lui être funeste. Il se rendit dans l'île de Samothrace, où il fonda plutôt qu'il ne restaura le véritable ordre national religieux.

Son père Œagros étant mort sur ces entrefaites, il alla se fixer à Libèthre où, suivant Lascaris, il fit des lois et écrivit des livres.

A Libèthre, Orphée, reconnu comme le chantre sacré par excellence, accorda sa lyre thréicienne à sept cordes, et attira autour de lui, sur le mont Rhodope, les Piériens déjà civilisés par sa présence et par les exemples qu'il leur donnait.

C'est là qu'il chanta ses hymnes fameux aux Dieux, dont il avait célébré la naissance, là qu'il connut Eurydice, pour laquelle il eut plus tard la témérité d'affronter les Enfers, là enfin, que Jason, fils d'Éson, vint le trouver pour le décider à faire partie,

1. Long bâton terminé par une pomme de pin et entouré de lierre et de pampre.

en sa qualité de poète, de l'expédition des Argonautes en Colchide.

Orphée, à bord du navire qui emmenait Jason et ses compagnons à la conquête de la Toison d'Or, charmait les guerriers aux sons modulés de sa lyre.

Apollonius nous le dépeint dans l'exercice de ses fonctions:

« Le divin Orphée prit en main sa lyre, et, mêlant à ses accords les doux sons de sa voix, il chanta comment la terre, le ciel et la mer, autrefois confondus ensemble, avaient été tirés de cet état funeste de chaos et de discorde...

« Il chantait encore comment Ophyon et Eurynome, fille de l'Océan, régnèrent sur l'Olympe, jusqu'à ce qu'ils en furent chassés par Saturne et Rhéa, qui donnèrent des lois aux Titans...

« Orphée avait fini de chanter, et chacun restait immobile. La tête avancée, l'oreille attentive, on l'écoutait encore, tant était vive l'impression que ses chants avaient laissée dans les âmes. »

Et plus loin :

« Tels que des jeunes gens qui, dansant aux sons du luth autour de l'autel d'Apollon, soit à Delphes, soit à Délos, ou sur les bords de l'Isménus, attentifs aux accords de l'instrument sacré, frappent en cadence la terre d'un pied léger, tels les compagnons de Jason, aux sons de la lyre d'Orphée, frappent tous ensemble les flots de leurs longs avirons[1]. »

1. *Expédition des Argonautes*, ch. 1er. Trad. Caussin.

Les amours d'Orphée et d'Eurydice ont fait l'admiration de toutes les générations, amours chastes et pures que couronna un dévouement sublime dont Virgile, dans sa dernière Géorgique, nous a laissé le touchant tableau.

Eurydice, ayant été piquée par un serpent [1], mourut des suites de sa blessure. Orphée ne craignit point d'affronter les gouffres du Ténare pour aller rechercher celle qu'il aimait. A son arrivée aux Enfers, « les Euménides furent saisies ; les serpents cessèrent de siffler sur leurs têtes ; Cerbère resta les trois gueules béantes, et le vent ne fit plus tourner la roue d'Ixion [2] ». Proserpine, épouse de Pluton, touchée d'un tel dévouement, accorda à Orphée qu'il s'en retournerait sur terre avec Eurydice, qui suivait ses pas, à la condition qu'il ne regarderait point en arrière. Parvenu aux portes du jour, il ne put résister au désir de revoir celle qu'il aimait... L'Enfer reprit sa proie !...

La douleur d'Orphée, ayant perdu pour la deuxième fois son amante, attendrissait les animaux les plus sauvages. « Seul, il errait parmi les glaces des régions hyperborées ; sur les rives du Tanaïs, toujours couvertes de neiges ; autour des monts Riphées qu'environnent d'éternels frimas ; toujours pleurant Eurydice, toujours reprochant au Dieu des morts ses inutiles faveurs. Irritées de ses mépris, les femmes de la Thrace, dans le temps sacré des orgies, à la faveur des mystères nocturnes de Bacchus, se jetèrent sur lui, le mirent en pièces, et dispersèrent ses membres

1. TZETZÈS, *Chiliade.*
2. VIRGILE, *Géorgiques*, liv. IV, v. 482 et suiv.

dans les campagnes. Sa tête, séparée par leurs mains cruelles de son cou d'albâtre, fut reçue dans les gouffres de l'Hèbre, et roulait au milieu des eaux. Même alors, sa voix expirante et sa langue demi-glacée, que la vie abandonnait, appelait encore Eurydice! Ah! disait-elle, malheureuse Eurydice! et le nom d'Eurydice était répété le long du fleuve par tous les échos de ses bords[1]. »

Les femmes de la Thrace, qui tuèrent Orphée, n'étaient autres que les farouches Bacchantes qui non seulement se vengèrent des dédains personnels du poète, mais aussi de ce qu'il les avait bannies de ses mystères.

Bacchus, ayant fait jadis du thyrse de ses Bacchantes une lance dont le fer était dissimulé sous le pampre et le lierre, c'est avec cette arme terrible que ces femmes, dignes ancêtres des Atrides, déchirèrent le poète et lui coupèrent la tête, qu'avec sa lyre elles jetèrent dans les eaux de l'Hèbre.

« Déjà cette lyre et cette tête ont été portées aux flots de la mer et poussées sur les côtes de l'île de Lesbos[2]. Un affreux serpent s'apprête à porter la dent sur cette bouche autrefois si mélodieuse; il lèche ses cheveux et va dévorer son visage. Apollon vient au secours, il l'arrête, endurcit et pétrifie cette gueule déjà ouverte[3]. »

Allégorie puissante des efforts de l'Envie et de son supplice.

1. VIRGILE, *Géorgiques*, liv. IV, v. 517 et suiv. Trad. René Binet.
2. Patrie d'Alcée et Sappho.
3. OVIDE, *Métamorphoses*, liv. XI. Trad. Barrett.

Telle fut la fin de celui que Pindare appelait le *Chantre divin et le Père de la poésie lyrique !*

La légende d'Orphée est une des plus poétiques que nous puissions inscrire au début de l'Histoire de la Chanson. Ce chantre mélodieux, ce demi-dieu de l'harmonie, s'il a existé, méritait incontestablement d'être le père des poètes et des chansonniers. A l'aurore des civilisations, sa vie est comme un brillant météore qui circule perpétuellement dans une orbite sans fin. Il mourut comme doit mourir un poète et sa mort a été en quelque sorte la consécration du genre lyrique auquel il avait voué une partie de son existence.

Il fallait aux chansons la palme du martyre,
Et la tête d'Orphée a roulé dans les flots [1].

Cette glorieuse épave fut ensevelie avec honneur sur le rivage de Lesbos.

« A en croire les Thraces, — dit Pausanias, — les rossignols qui ont leurs nids près du lieu où reposent les cendres d'Orphée, chantent avec plus de mélodie que les autres. »

Pour rendre hommage à sa mémoire, les poètes lesbiens placèrent la lyre d'Orphée au rang des astres, où elle forme encore aujourd'hui une constellation de dix étoiles.



La mort d'Orphée eut un grand retentissement par toute la

1. Émile Goudeau, *La Chanson.*

Grèce. Le deuil fut général. Celui qui avait dicté ses lois et prescrit ses nouveaux rites religieux au peuple dont l'avenir devait être immortalisé dans la personne de ses artistes et de ses conquérants, Orphée, l'ami des Dieux, le philosophe dont la doctrine, si elle avait été divulguée et commentée publiquement, eût peut-être évité aux Athéniens le meurtre inutile de Socrate, Orphée, l'aède sacré, le premier chantre du monde, eut ses autels devant lesquels fumèrent l'encens et le sang des victimes; des collèges orphiques se fondèrent où les initiés acquirent et transmirent à d'autres la doctrine et les hymnes du Précurseur. Dans tous les temples, aux cérémonies des fêtes de Bacchus et de Cérès, retentirent les accents du barde; l'hiérophante n'en connaissait point d'autres, car, le premier, Orphée chanta sur la lyre heptacorde des louanges aux Dieux et à la nature.

Ses chants étaient désignés sous le nom de *Parfums*, parce qu'à l'époque des mystères sacrés, on les faisait entendre devant l'autel où brûlaient, sur un trépied, les parfums spéciaux attribués à chaque divinité.

Ainsi l'*Encens* était destiné au Soleil, à Hercule, à Mercure, à Mars, à Thémis, à la Fortune, etc.; l'*Encens du Liban*, à Jupiter foudroyant, à Téthys, à Vulcain, etc.: la *Myrrhe*, à Neptune, à Nérée, aux Nuages et à Latone; le *Styrax*, à Bacchus, à Jupiter, à Saturne, à Protée, à Cérès, aux Grâces, etc.; la *Manne*, à Apollon, à Diane, à Esculape, etc.; les *Aromates*, à Junon, à Cupidon, à Adonis, à Bacchus triennal, à l'Océan, etc.; le *Pavot*, au Sommeil, etc., etc.

Quatre-vingt-huit « Parfums » d'Orphée nous sont parvenus; leur authenticité est très contestable; c'est tout au plus si l'on ose attribuer à ce chantre immortel les fameuses « Orphiques » sur lesquelles le monde savant a ergoté si longtemps.

Ce qu'il est important d'affirmer, c'est que les poèmes d'Orphée étaient versifiés. Théodoret et Antipater du Sidon lui attribuent la découverte du rythme du vers; une autre tradition voulait que la prophétesse Phémonoé l'eût inventé. Quoi qu'il en soit, Orphée chantait sur un rythme établi par lui, dans un dialecte qui, a-t-on prétendu, présentait beaucoup d'analogie avec l'*éolien* primitif, en ce sens que dans le vers orphique l'accent repose sur la première syllabe.

Longtemps les hymnes et poèmes d'Orphée furent attribués à Onomacrite, poète qui florissait sous Pisistrate. Il faut bien que les linguistes trouvent parfois dans les œuvres anciennes des textes à gloses pour occuper d'eux la galerie, et leur valoir les félicitations de gens qui n'y entendent pas grand'chose, mais sont ravis d'épouser une opinion contradictoire afin de bien se poser devant leurs contemporains. Si tous les « Parfums » ne sont pas d'Orphée, il faut convenir, avec le fameux Mathias Gessner, qu'il en est bien une certaine quantité qui sont empreints de la belle simplicité antique, caractéristique d'œuvres purement initiales et n'ayant subi aucune falsification.

Les hymnes orphiques ne sont à proprement parler que des invocations aux divinités païennes; ils fourmillent d'épithètes et

de qualificatifs; toutefois, on y rencontre certains vers que nous nous garderions bien de détourner de leur véritable sens au bénéfice de la Chanson, mais qui n'en sont pas moins des exemples de licence dont l'analogie se retrouverait assez facilement dans les chansons d'Alcman et d'Anacréon.

Les « Parfums de Bacchus » en renferment quelques-uns.

Dans les mystères consacrés à ce dieu, l'hiérophante, au moment d'attaquer le chant sacré, faisait circuler des coupes de *lictinus*, sorte de vin mystique dont l'abus engendrait de pieuses orgies.

Le prêtre, enflammé d'un délire semblable à celui de la Pythie lorsque les vapeurs du laurier et des aromates l'enveloppaient, chantait alors le parfum de Lictinus.

« Je vénère et j'adore avec des vœux et des prières, Bacchus, dieu sans vêtement, dieu à la poitrine florissante, dieu de la persuasion, dieu bien-aimé des nymphes et de Vénus à la belle chevelure, qui parcourt les bois en frappant du pied en mesure, accompagné de nymphes et de femmes en délire...

« Bacchus, ami du vin, sois favorable à tes prêtres, sois-nous toujours propice. »

Devant l'autel de Diane, où se consumait la Manne, le prêtre, ayant sa lyre à la main, entonnait d'une voix mâle et fière le parfum consacré :

« O grande reine, vierge célèbre, fille de Jupiter, déesse titanienne, déesse au grand cœur, aux flèches puissantes, déesse de la chasse aux filets, déesse visible pour tous, déesse qui porte

une torche, toi qui présides aux enfantements et qui toujours en as été exempte, toi qui délies ta ceinture, déesse aux formes masculines..., apporte-nous les présents délicieux de la terre, les dons charmants de la paix, la santé précieuse, et relègue toutes les maladies sur des montagnes éloignées. »

Voici le parfum de Sémélé « au sein ravissant », l'encens de Misa « la femme à doubles formes, divinité à deux sexes, homme et jeune fille à la fois, soit que dans la Phrygie *il* accomplisse des mystères sacrés avec la mère des Dieux, soit qu'*elle* séjourne dans Cypre avec la charmante Cythérée », l'hymne à Bacchus Leneus (dieu du pressoir) « semence digne d'honneur, germe sacré des dieux », l'Hymne à Aphrodite « qui frappe tout ce qui respire de l'éternelle blessure de l'amour », le parfum de Cupidon « enfant ailé, armé d'une lance, prompt, rapide, impétueux comme la flamme », etc., etc.

Ici, malgré la surabondance d'épithètes, le lyrisme le plus passionné coule à flots ; Orphée a créé ses dieux et leur a donné les formes les plus séductrices. Son beau talent aidant, il a excité l'enthousiasme de ses auditeurs pour les divinités qu'il chantait, et particulièrement pour Bacchus dont il restaura le culte déshonoré.

Ses chants inspirèrent à la Grèce le respect de la divinité, qui se perdait dans les orgies nocturnes des bois environnant les temples.

Selon différents critiques, Orphée aurait été fondateur du culte d'un dieu souterrain, quelque Mercure infernal « habitant

de la route de l'Averne », en l'honneur duquel il aurait inventé des chants d'initiation appelés *télètes*. Un de ces chants serait sans contredit le 54e parfum. (Voir la traduction de M. Ernest Falconnet.)

La légende d'Orphée est une des plus poétiques que nous ait transmises l'Histoire. Que le personnage qui en est l'objet ait été créé de toutes pièces pour un peuple avide d'idéalisme et de symbolisme, c'est possible ; mais, comme nous le disions précédemment, toute légende porte en elle son grain de vérité et s'appuie, dès qu'il s'agit d'une personnalité, sur un fait positif émanant d'une cause quelconque produite par la volonté humaine; or, il y a eu dans Orphée deux hommes : le prêtre et le poète ; l'art du second consacra le rituel fondé par le premier, et la mémoire des vivants conserva sans défaillir l'impression ineffaçable des œuvres orphiques recueillies plus tard par l'école d'Alexandrie.

C'est ainsi que le nom du premier chantre de Thrace nous est parvenu dans une auréole de gloire et qu'Orphée est resté pour les poètes la personnification typique du père du chant et de la poésie, l'Apollon vivant de qui relevèrent tous les arts grecs par l'impulsion qu'il donna au talent de son fils Musée, héritier de sa lyre, et à celui des chantres sacrés qui traduisaient au peuple émerveillé ses divins accents dont l'impression produisit sur les âmes et les cerveaux d'un peuple admirablement doué une salutaire influence civilisatrice.

Légende ou vérité, la Chanson reconnaît Orphée comme le

plus ancien de ses aïeux, l'ancêtre des chants, l'âme du rythme, le révélateur de l'Harmonie. Orphée chantait des hymnes à Bacchus dans un cercle d'auditeurs enthousiasmés ; le chansonnier moderne entonne ses refrains bachiques à table dans un groupe de francs buveurs ; il n'y a entre les deux personnages que la relation qui existe entre le sacré et le profane, et la distance et le temps qui les séparent.

Nous avons remplacé la coupe de *lictinus* d'Orphée par une coupe de vin de Champagne ; les orgies sacrées des bois d'Éleusis ont précédé les goguettes de deux ou trois mille ans ; nous faisons encore des libations à nos dieux, nous leur chantons des hymnes enflammés, mais nous n'avons pas pour nous enivrer les parfums des myrtes et les baisers des nymphes demi-nues ; une salle à l'espace mesuré, dans un quartier populeux, a remplacé le plein air des anciens ; ce n'est plus la blanche Séléné « légère de sommeil » qui nous éclaire, comme jadis elle répandait sa lumière sur les adorateurs de Bacchus groupés autour d'Orphée : ce sont deux ou trois becs de gaz, aux reflets vacillants, qui font naître des pâleurs changeantes sur les visages des poètes et des auditeurs. Mais qu'importent nos milieux étriqués ? Les chansonniers, qui y sont aussi libres que des oiseaux dans leurs cages, sont ceux qui gardent le plus précieusement les souvenirs ; par eux Orphée sera toujours invoqué comme leur Père Tout-Puissant, et la Chanson, tant qu'elle vivra, ne cessera de faire allusion au Poète, qui, le premier, enseigna les beautés du chant et du rythme aux peuples non encore civilisés qui habitaient la

Thrace et dont il fit, pour le plus grand profit de l'humanité, des sujets aussi brillants qu'ils avaient été dégradés aux siècles de barbarie qui avaient précédé sa naissance.





CHAPITRE III

LA GRÈCE (Suite)

Chants épiques. — Les Rhapsodes. — HOMÈRE. *— Hymnes. — Le huitième chant de l'Odyssée. — Les Fêtes de Délos. — Les Homérides. — Stasinus et les* Chants Cypriens. *— Hésiode. — Dionysiaques. — Arion de Méthymne et le dithyrambe. — Le chant du Comos. — Les Fêtes d'Éleusis. — Les grandes Panathénées. — Les scolies de Callistrate et d'Hybrias. — Terpandre. — La chanson de l'Hirondelle. — Cléobule et Solon.*



E mystique qu'il était aux temps antéhomériques, l'Hymne, précurseur de la Chanson, devint épique avec Homère et les rhapsodes, puis lyrique avec les poètes lesbiens du VIIe siècle.

Dans l'espace de temps qui s'étendit entre l'époque présumée de la vie d'Homère (900 ans avant J.-C., d'après Larcher) et celle de l'établissement de la première Olympiade (776 ans avant

J.-C.), où naissait Archiloque, le premier poète lyrique, la Grèce et les Cyclades avaient été parcourues en tous sens par des chantres nouveaux qui avaient dépouillé le caractère sacré des aèdes, pour célébrer en vers, aux sons de la lyre, les actions des héros dans lesquelles intervenait l'influence des Dieux.

Les rhapsodes (de *rapsein*, coudre) étaient plutôt compilateurs qu'auteurs ; ils se faisaient les interprètes des grands poètes dont ils chantaient au peuple les compositions au son de la lyre et de la cithare. D'aucuns, néanmoins, se piquaient d'émulation, et, sous l'influence d'une inspiration supérieure, composaient des hymnes qu'ils allaient réciter, soit à Delphes, soit à Olympie, aux jeux Pythiques et aux jeux Olympiques, soit dans les bourgs de l'Attique et de l'Ionie, à l'époque des Dionysiaques et des Panathénées, où le prix du chant et de la poésie, voire même de la danse, leur était réservé.

Les poètes danseurs étaient appelés *choreutes* ou *histrions*. On les prisait surtout aux fêtes de Bacchus. Il y avait aussi les *stichodes* (de *stichos*, vers), qui, sans avoir de prétentions aussi élevées que les rhapsodes, tenaient le milieu entre ceux-ci et les choreutes ; les stichodes, ou chanteurs de vers simples, n'avaient pas dans leurs chants le ton élevé des premiers, ni le dévergondage des derniers : c'étaient les interprètes familiers d'œuvres sans portée, que l'on admettait au foyer où ils payaient l'hospitalité de leurs hôtes par un ou plusieurs chants dans lesquels ils leur attribuaient de nombreuses vertus, tout en appelant sur eux la protection des Dieux.

Les compositions originales des rhapsodes ne valaient que par leur brièveté : c'étaient de courts *proèmes*, ou préludes, qui, généralement, étaient empreints d'un caractère religieux ; c'est par cet humble chaînon que les chantres nouveaux se rattachaient aux aèdes, dont ils étaient les descendants dégénérés.

Quand vint Homère, la rhapsodie comptait de nombreux adeptes et prosélytes. Homère lui-même n'était qu'un rhapsode, le plus grand de tous.

Né à Smyrne, et devenu orphelin de bonne heure, l'illustre poète voyagea beaucoup et recueillit pendant ses voyages les matériaux qui composèrent son immortelle *Iliade*.

De retour dans sa patrie, il ne tarde pas à parcourir toutes les villes de l'Ionie, où ses récits excitent l'enthousiasme de ceux qui l'écoutent. Il raconte dans ses chants les malheurs de Troie, exalte la beauté d'Hélène, la fidélité d'Andromaque, dépeint la colère d'Achille, le meurtre d'Hector, la douleur de Priam, la valeur des guerriers troyens et l'astuce des soldats grecs ; par sa voix, Thamyris, l'aède, émeut les fibres des guerriers ; Achille, lui-même, chante sous sa tente la gloire des héros ; Thersite, le bouffon, provoque le rire des auditeurs. Homère fait vibrer toutes les fibres du sentiment, et, en récompense de ses chants, reçoit une hospitalité digne d'un dieu.

Partout où il passe, le peuple accourt à sa rencontre. Il va toujours son chemin, le luth pendu à son côté, pauvre malgré l'accueil empressé qu'on lui fait, charmant le continent et les îles, trouvant des chants d'amour pour les jeunes gens qui le

chérissent, des chants de bravoure pour les jeunes hommes au cœur mâle, glorifiant les dieux au nom des vieillards qui méditent, le front penché vers le sol.

Toujours privé d'asile, non cependant sans essuyer parfois les traits envenimés de l'envie et de l'ingratitude, qui le chassèrent jadis de Smyrne, où son talent fut méconnu, il va demander l'hospitalité à Chio, où il ouvre une école pour vivre. Il se marie et a deux enfants.

Deux ans après, le chantre harmonieux est frappé de cécité. Il ne verra plus jamais la lumière du jour, mais celle de son génie l'éclaire intérieurement. Il compose l'*Odyssée,* qui comporte les aventures d'Ulysse, roi d'Ithaque, un des cinquante-sept chefs grecs devant Troie, et s'embarque pour la Grèce, pour aller réciter son œuvre au peuple dont il a chanté les exploits.

Mais il est vieux et affaibli par l'âge. Il meurt en route, à l'île d'Ios, une des Sporades, et les habitants lui élèvent un tombeau au bord de la mer.

La renommée d'Homère s'étendait partout où l'influence du chant avait pénétré. De son vivant, des rhapsodes s'emparaient de ses idées et se les appropriaient ; d'autres ajoutaient de nouveaux chants à son *Iliade* et bénéficiaient ainsi d'une renommée usurpée : tels Stasinus de Cypre, l'auteur des *Chants cypriens,* sorte de prologue à l'*Iliade,* et Arctinus de Milet, qui continua l'*Iliade* par l'*Éthiopide,* long poème dont il ne nous reste plus que des fragments ; ces rhapsodes recueillaient ainsi sur leur passage des lauriers faciles et goûtaient un encens enivrant qui ne leur était dû qu'en partie.

Mais Homère ne se borna point à la confection des deux grands poèmes qui ont immortalisé son nom ; il composa des hymnes que l'on a recueillis et qui montrent l'étendue de son talent sous des aspects sans cesse variés.

Comme on l'a fait pour Orphée, on n'a pas cru devoir, jusqu'à présent, lui attribuer d'une manière définitive la paternité de ces petites pièces courantes dans lesquelles on reconnaît son souffle, mais que d'apocryphes rhapsodes, habiles en l'art de contrefaire, eussent fort bien pu élucubrer dans le but d'assurer l'immortalité à leurs chants. Quoi qu'il en soit, ils ne sont pas au-dessous de la renommée de l'aveugle de Chio, et il faut même reconnaître qu'ils sont conçus dans une forme originale et séductrice qui devait passionner ceux qui avaient le bonheur de les entendre chanter, soit par Homère lui-même, soit par les Homérides, ses successeurs. Trente-trois hymnes lui sont attribués, parmi lesquels il faut citer les Hymnes à *Apollon Délien*, à *Mercure*, à *Cérès*, à *Bacchus*, et à *Vénus*.

Dans le premier de ces chants, Homère se fait une réclame à lui-même que n'eussent point dédaignée, dans des siècles postérieurs, maints industriels qui mirent la Muse au service de leurs produits :

« Apollon et Diane — chante le barde — soyez-nous propices ; salut à vous toutes leurs prêtresses ; ressouvenez-vous de moi dans l'avenir, et si jamais parmi les hommes quelque voyageur malheureux vous interroge en disant :

« Jeunes filles, quel est le plus agréable des chanteurs qui

fréquentent cette île et quel est celui qui vous charme davantage ?

« Bienveillantes pour moi toutes alors puissiez-vous répondre :

« C'est l'homme aveugle ; il habite dans la montagneuse Chio ; ses chants seront les plus célèbres dans les siècles futurs. »

(*Hymne à Apollon Délien*, trad. DUGAS-MONTBEL.)

Dans l'*Hymne à Mercure*, le poète donne carrière à toute sa fantaisie comique au sujet du rapt des moutons d'Apollon par Mercure ; c'est le panégyrique du vol que l'action d'un dieu rend sacré, ce par quoi il est considéré tout différemment sur la terre. On appellerait aujourd'hui une œuvre analogue un dangereux paradoxe et la raison ne serait pas pour l'auteur.

Apollon ayant découvert l'auteur du rapt de ses génisses, le jeune Mercure, l'interpella en ces termes :

« Jeune enfant trompeur et rusé, je crois, d'après tes discours, que tu pénétreras souvent dans de riches demeures, et que pendant la nuit tu mettras plus d'un homme sur le seuil de sa maison après l'avoir dépouillé sans bruit.

« Tu rempliras aussi de tristesse le cœur des pâtres agrestes dans les vallons de la montagne, lorsque, cherchant ta proie, tu rencontreras des troupeaux de bœufs et de brebis.

« Mais allons, c'est assez goûter de sommeil, descends de ton berceau, compagnon de la nuit sombre. Il est juste que parmi les immortels tu jouisses des honneurs divins, toi qui désormais seras appelé le chef des voleurs. »

Homère, dans ses chants, était loin d'être ennemi du rire ; il s'en servait au contraire comme d'un puissant moyen de séduction par l'opposition qu'il faisait aux épisodes dramatiques de ses poèmes, dont le relief s'accusait ainsi par la rencontre de sentiments contraires, comme cela se produit dans l'existence, où sans cesse le rire côtoie les larmes, et réciproquement ; par le rire, la bonne humeur et l'esprit de satire, qui règnent dans plusieurs de ses morceaux poétiques, on verra combien Homère méritait d'être classé au premier rang des précurseurs de la Chanson.



S'il faut s'en rapporter au texte d'Homère, le poète-chanteur du temps était considéré comme un être doué d'une intelligence divine, devant lequel les rois eux-mêmes s'inclinaient. Son influence s'étendait sur toutes les relations sociales et domestiques : il était le médiateur et tranchait en dernier ressort la cause des conflits populaires. C'était lui qui célébrait les grandes actions et les fixait en traits ineffaçables dans la mémoire des hommes.

Nous avons retracé, il y a quelques années, la physionomie du poète antique dans une pièce à laquelle le lecteur nous permettra de faire un court emprunt :

...La victoire jadis n'eût pas été complète,
Si la voix du poète, au vainqueur généreux,
N'eût prêté ces accents enflammés que répète
Un peuple dont l'ivresse en longs traits se reflète
Dans l'hymne aux chants harmonieux.

Le poète était grand, car il était sincère.
Les sages s'inclinaient au-devant du rêveur,
Et des Dieux il avait la démarche sévère :
On respectait en lui l'universel mystère ;
Les rois imploraient sa faveur.

O noblesse du vers ! rayonnement sublime
Dont ta couronne, ô Muse, éblouissait les yeux !
Le front d'Homère était comme une haute cime
Dont l'éclair projetait sur cette terre, abîme !
Un irradiement merveilleux.

Le poète, autrefois, au-devant des batailles
Courait, le front paisible, une palme à la main ;
Les partis oubliaient l'heure des représailles :
Le peuple applaudissait, du sommet des murailles,
Ce bienfaiteur du genre humain.

Quels temps heureux que ceux où les sons de la lyre
Étaient assez puissants pour enflammer les cœurs !
Qui nous rendra ces cris de la foule en délire
Acclamant sans repos cet homme qu'elle admire,
Ce vainqueur parmi les vainqueurs ?...[1]

Ainsi qu'on vient de le voir, cette situation était des plus enviables, et Homère, à qui André Chénier fait dire :

Je ne suis qu'un mortel, un des plus malheureux !
Si vous en savez un, pauvre, errant, misérable,
C'est à celui-là seul que je suis comparable...

Homère, malgré ses déambulations successives à travers l'Ionie et les Iles, ne fut point le mendiant que Chénier a dépeint dans

1. Henri Papin, *Un cri d'alarme*, publié dans *la Revue littéraire et artistique de Touraine*, année 1888, nº 36.

une de ses plus harmonieuses bucoliques. Homère a connu, avant et après sa douloureuse cécité, toutes les joies du triomphe et les honneurs dus aux poètes, *semblables aux Dieux ;* il a dépeint ces joies et ces honneurs avec une précision et un enthousiasme qui ne peuvent faire douter un seul instant qu'il ne les ait appréciés dans toute l'étendue de leur libéralité.

La légende d'un Homère aveugle et mendiant venant demander à Scyros l'hospitalité pour prix de ses chants est sans doute très belle en ce sens qu'elle émeut et donne lieu à de fort habiles développements de mise en scène ; seulement, il y a un texte qui la détruit, et ce texte c'est celui du huitième chant de l'*Odyssée*, où le poète met en scène Démodocus, le chanteur aveugle et harmonieux, dans lequel certains commentateurs ont cru reconnaître Homère lui-même.

Le chantre d'Ilion, qui n'oublie rien de ce qui peut donner une idée des mœurs de son temps, nous initie à la situation dudit chanteur et nous dépeint largement, outre son talent et sa façon de chanter, les prérogatives dont il jouissait à la cour d'Alcinoüs, roi des Phéaciens.

Ulysse, après son départ de l'île d'Ogygie, arrive chez les Phéaciens, guidé par Nausicaa, la fille d'Alcinoüs. Là, le noble étranger, que protège Minerve, est reçu avec tous les égards dus à sa qualité et occupe la place d'honneur à la table royale.

«...En ce moment arrive un héraut conduisant Démodocus, le divin chanteur que chérissait une Muse, qui lui dispensa le bien et le mal ; elle le priva des yeux, mais elle lui donna de mélo-

dieux accents. Pontonoüs le fait asseoir sur un siège enrichi de clous d'argent, au milieu des convives, et l'appuie contre une haute colonne ; il suspend, au moyen d'une cheville, la cithare mélodieuse au-dessus de la tête de Démodocus, et le héraut lui montre comment il pourra la prendre avec la main ; puis, tout auprès, il place une corbeille, une belle table, avec une coupe remplie de vin, pour que Démodocus boive au gré de ses désirs. »

Le festin commence ; à l'issue du banquet, Démodocus, inspiré par la Muse, chante la gloire des héros et la querelle d'Ulysse et d'Achille ; Ulysse pendant ces chants, se voilait la figure de son manteau pour que l'on ne vît pas couler ses larmes. Alcinoüs, seul, s'en aperçut et, voulant offrir une diversion au chagrin de l'étranger, commanda de passer aux exercices du pugilat, de la lutte, du saut et de la course.

« Un héraut suspend à la cheville l'instrument harmonieux, prend la main de Démodocus et le conduit hors du palais ; il le mène par la même route qu'avaient prise les plus illustres Phéaciens pour aller admirer les jeux. »

Laodamas, fils d'Alcinoüs et vainqueur du pugilat, invite l'étranger, avant qu'il ne reparte, à concourir. Ulysse s'en défend ; mais, sur une provocation d'Euryale, vainqueur à la lutte, il accepte de lancer le disque qui, projeté par sa main, vole au delà de toutes les marques. Les Phéaciens témoignent de leur admiration par de bruyants transports d'enthousiasme, et Alcinoüs, pour varier les plaisirs, autant que par orgueil de l'agilité de ses sujets, ordonne aux jeunes danseurs de commencer leurs évolutions.



Le héraut va chercher la cithare de Démodocus et la lui remet. « Celui-ci se place dans le milieu de l'assemblée. Autour de lui de jeunes hommes paraissent debout, tous à la fleur de l'âge, et les mieux exercés à ces jeux ; bientôt de leurs pieds ils frappent l'arène aplanie. Ulysse contemple avec surprise la brillante rapidité de ces mouvements, et son âme est saisie d'admiration.

« Démodocus, chantait les amours de Mars et de la belle Vénus... »

Ici, Homère se fait chansonnier dans toute l'acception du terme. Nous ne pouvons résister au plaisir de traduire, en vers rapides, la chanson de Démodocus :

Je chanterai le subterfuge
Qui, par les soins d'un Dieu coquin,
Fit à l'Amour chercher refuge
Dans la demeure de Vulcain.

Le boiteux apprit la nouvelle
Par le Soleil, qui vit, tout nus,
Le dieu Mars, privé de cervelle,
S'unir à l'ardente Vénus.

La colère prend à la gorge
Vulcain, qui prétend se venger,
Et regagne aussitôt sa forge,
Jurant de ne rien ménager.

Sur un billot il met l'enclume,
Saisit ses outils et du fer ;
Le feu dans la forge s'allume
Et rejaillit comme un éclair.

De liens, ténus, impalpables,
Un piège est par lui préparé,
Pour surprendre au lit les coupables
Et s'en rendre maître à son gré.

Ainsi que des fils d'araignée,
Les liens enserrent partout
Cette couche où fut besognée
La honte qui dans son cœur bout.

Puis, feignant d'aller à la ville,
En clopinant le forgeron
Vient de quitter son domicile
Où Mars entre comme un larron.

Il y rencontre Cythérée,
Qui se reposait à l'écart,
Et lui dit : « Déesse adorée,
« Allons nous coucher autre part.

« Puisque Cupidon nous rassemble,
« Qu'à Lemnos Vulcain est allé,
« Venez : nous dormirons ensemble
« A l'aise et le corps étalé. »

Il dit : ce repos plein de charmes
Les fit sur la couche monter ;
Soudain, ô mortelles alarmes !
Leurs bras ne purent s'agiter.

Prisonniers dans les lacs perfides,
Ils cherchaient à s'en délivrer
Lorsque Vulcain, fronçant ses rides,
En son logis vint à rentrer.

« Jupiter et Dieux de l'Olympe,
— Cria-t-il — venez voir chez moi
Comment Mars sur ma couche grimpe
Au détriment de toute loi!

« Je suis boiteux, on me méprise;
Il est beau, c'est lui qu'on élit,
Et pour cet amour qui les grise,
Ils font un trône de mon lit.

« Ils ne bougeront d'une ligne
Tant que le père de Vénus
Ne m'aura rendu sur un signe,
Les présents qu'il m'a retenus,

« Présents que je lui fis pour elle
Dans mon impatiente ardeur!
Jupiter, ta fille est fort belle,
Mais vraiment elle est sans pudeur. »

Voici qu'un rire inextinguible
Au sein de l'Olympe éclata,
Et chacun dit: « Est-il possible
« De les surprendre en cet état? »

Puis ils admirèrent la ruse
De Vulcain prenant au filet
Mars et Vénus qui, pour excuse,
Trouvaient l'époux beaucoup trop laid!

« Ce qu'il réclame est légitime,
— Dirent les Dieux sans hésiter; —
Qui s'endette d'un pareil crime
Doit, fût-il Mars, tôt s'acquitter! »

Apollon disait à Mercure :
« Dispensateur de tous les biens,
Divin Mercure, auriez-vous cure
D'être pris dans pareils liens ? »

« — Non, fit le messager céleste,
Et fussent-ils trois fois plus forts !...
Pourvu qu'avec moi Vénus reste,
De Mars j'accepte tous les torts. »

Et l'on vit de nouveau le rire
Gagner les dieux de toutes parts ;
Le seul Neptune osa prescrire
A Vulcain de délivrer Mars :

« — Si Mars vous causa préjudice,
Je garantis qu'il vous paiera
La dette qu'en toute justice
Votre honneur lui réclamera !

« — Caution dont j'ai tout à craindre,
— Dit Vulcain ; — que Mars aujourd'hui
S'échappe, comment vous contraindre,
Grand Neptune, à payer pour lui ?

« — Et moi, Vulcain, je te répète
Que si Mars s'enfuit de ce lieu,
Aussitôt j'acquitte sa dette.
— C'est accepté, répond le Dieu. »

A ces mots, Vulcain rompt les mailles
Du filet, et les deux amants
S'empressent de fuir ces murailles,
Témoins de leurs cruels tourments.

Mars se dirigea vers la Thrace ;
Vénus s'envola vers Cypris
Où se lutinaient sur sa trace
L'essaim des Grâces et des Ris.

« Ainsi chantait l'illustre Démodocus ; Ulysse se réjouissait en l'écoutant, et de même tous les Phéaciens, navigateurs habiles. »

Voilà donc, dans Homère, un texte de vraie chanson. Rien n'y manque de ce qui en constitue le genre propre : esprit et gaieté ! La ruse de Vulcain est d'une excellente invention et Démodocus la traite fort spirituellement, d'où il appert — comme on dit au Palais — qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil et que la chanson d'Homère, pour peu qu'on en change le milieu et que l'on substitue aux Immortels des personnages plus modernes, par exemple en frac et en culotte courte, et que l'on remplace le filet aux mailles serrées par le truc du faux départ, trouverait aussi bien chez nous son application qu'elle la trouvait à l'époque où elle fut composée ; et c'est ce qui la rend impérissable.

Alcinoüs offre des présents à Ulysse pour le remercier d'avoir accepté l'hospitalité des Phéaciens, et pour le récompenser de son adresse à lancer le disque.

Le soleil terminait sa carrière, lorsque arrivèrent les présents...

Ulysse va s'asseoir sur le trône auprès d'Alcinoüs. Bientôt on distribue les parts du festin et l'on verse le vin dans les coupes.

Alors un héraut s'approche, et conduisant le chantre mélodieux, Démodocus, honoré par les peuples, il le fait asseoir au milieu des convives et l'appuie contre une haute colonne. Alors Ulysse dit à ce héraut, après avoir coupé le dos du sanglier, entouré d'une graisse délicate et dont il restait encore la plus grande partie :

« Héraut, portez cette viande à Démodocus, pour qu'il la mange, et dites-lui que je le salue, malgré ma tristesse. De tous les mortels, ces chantres merveilleux sont les plus dignes de nos respects et de nos honneurs, parce que c'est une Muse qui leur enseigne ces chants ; elle aime la tribu des chanteurs. »

Il dit ; le héraut portant dans ses mains le dos du sanglier le place devant Démodocus ; celui-ci le reçoit et s'en réjouit dans son cœur. Alors tous les convives étendent les mains vers les mets qu'on leur a servis. Quand ils ont apaisé la faim et la soif, le prudent Ulysse, se tournant vers Démodocus, lui parle en ces mots :

« Démodocus, de tous les hommes, c'est vous que j'honore le plus, car vous fûtes instruit par une Muse, fille de Jupiter, ou par Apollon ; vous chantez admirablement le malheureux destin des Grecs, ce qu'ils ont entrepris, ce qu'ils ont souffert, et tout ce qu'ils ont accompli, comme si vous-même en aviez été témoin, ou si vous l'aviez entendu de quelque autre. Mais à présent changez vos récits, chantez-nous le cheval de bois que construisit Épéus avec le secours de Minerve, et que le divin Ulysse conduisit dans la citadelle après l'avoir rempli de guerriers qui renversèrent Ilion. Si vous nous redites ces faits avec exactitude, je

proclamerai devant tous les hommes qu'un Dieu bienveillant vous enseigna ce chant sublime. »

Aussitôt Démodocus, inspiré par un Dieu, commence et fait entendre ses chants en disant...

Les chants de Démodocus attendrissent Ulysse au point qu'il ne peut plus dérober ses larmes. Attentif à étudier les impressions de son hôte, Alcinoüs surprend ces larmes et dit :

« Écoutez-moi, princes et chefs des Phéaciens, que Démodocus suspende les sons de son instrument harmonieux ; ses chants ne plaisent pas également à tous. Depuis que le repas est terminé, depuis que le chanteur divin a commencé, l'étranger n'a pas cessé de soupirer ; sans doute un profond chagrin s'est emparé de son âme. Que Démodocus cesse donc de chanter, afin de nous réjouir tous ensemble, les hôtes et l'étranger ; c'est là ce qui vaut le mieux... »

Alors l'ingénieux Ulysse lui répond en ces mots :

« Puissant Alcinoüs, et le plus illustre parmi tous les peuples, combien il est doux d'entendre un tel chanteur, qui par le charme de sa voix est semblable aux Dieux ! Non, sans doute, on ne peut, je pense, se proposer de but plus agréable que de voir la joie régner parmi tout un peuple, de voir ces convives écoutant un chanteur dans le palais, tous assis en ordre autour des tables chargées de pains et de viandes, tandis que l'échanson puise le vin dans les urnes et le porte pour remplir les coupes ; c'est là ce qui dans mon âme me paraît le plus beau... »

Nous avons donné longuement la parole à Homère, parce que lui seul pouvait dignement nous présenter son chanteur dans toute sa gloire. Aussi a-t-il jugé tout naturel de nous le montrer dans le palais de l'opulent Alcinoüs, qui le comble d'égards et lui prodigue toutes les douceurs susceptibles d'émouvoir sa verve. Démodocus se donne si bien carrière qu'il tient presque tout un chant de *l'Odyssée*. Homère ne fit pas la part plus belle à ses héros qu'au chanteur aveugle qui charmait Ulysse et Alcinoüs; il ne traça pas le portrait d'Achille dans *l'Iliade*, ni celui d'Ulysse dans *l'Odyssée*, avec plus d'amour que celui de Démodocus; et quelle abondance d'épithètes plus louangeuses les unes que les autres! Homère a soin de qualifier Démodocus de *divin* et de *semblable aux Dieux:* c'est le plus bel éloge que l'on puisse s'adresser à soi-même!

Il est un autre chanteur qu'Homère nous présente au premier livre de *l'Odyssée*: c'est le « divin » Phémius qui charme les loisirs de Pénélope, attendant l'arrivée d'Ulysse, et en butte aux obsessions de ses « amants ».

Phémius chante le retour des Grecs, retour funeste, que loin d'Ilion leur avait imposé la déesse Pallas.

Les chants de Phémius font couler les larmes de Pénélope, à la pensée d'Ulysse errant sur les mers, et elle demande au chantre inspiré de célébrer plutôt les travaux des dieux et des héros.

Alors Télémaque, fils d'Ulysse, dit à sa mère des choses fort sensées concernant la Chanson en particulier :

« Ma mère, pourquoi refuser à ce chantre aimable de nous charmer comme son esprit l'inspire ? Ce ne sont point les chanteurs qui sont cause de nos maux, mais Jupiter, qui distribue ses dons aux ingénieux mortels commme il lui plaît. Il ne faut donc point reprocher à Phémius de chanter la triste destinée des Grecs : *la Chanson qu'admirent davantage les hommes, c'est celle qui toujours est la plus nouvelle aux auditeurs...* »

Alors « frappée d'admiration, — dit Homère, — Pénélope retourne à sa demeure ; elle garde en son cœur les sages paroles de son fils. »

Aimable Télémaque ! Il a proféré là, ce jeune homme, une parole d'une vérité éternelle ; et c'était d'autant plus aisé à Homère de la lui faire dire qu'à cette époque ultra-reculée, les rhapsodes, qui étaient les chansonniers d'alors, s'appelaient légion et que de la concurrence naissait ce besoin de nouveau particulier à tous les temps ; or le nouveau ne manquait pas aux temps homérique, *a fortiori*, les sujets, car les guerres et les sièges, où intervenait efficacement l'action des Dieux, étaient empreints d'un tel merveilleux que jamais cerveau de poète en délire, eût-il enfanté les plus audacieuses chimères, n'eût été taxé d'exagération par les auditeurs charmés !

Et quels êtres hyperboliques que ces Grecs ! comme ils s'en donnaient à cœur-joie dans leurs affabulations !

Homère empiétait sur tous, mais il le faisait avec tant d'art que ses chants soulevaient l'enthousiasme général. Aussi, est-il certain que l'accueil qu'il recevait chez les princes qui l'attiraient

à leur cour était semblable à celui qu'il dépeint si magnifiquement de Démodocus à la cour du roi des Phéaciens.

Qu'Homère ait eu une vie errante, cela n'a rien d'extraordinaire, puisque c'était celle des rhapsodes ; qu'il ait été pauvre, cela s'accorde, puisque les poètes étaient semblables à l'hirondelle qui habite sous le toit d'autrui et le quitte à certaine époque de l'année pour aller à la recherche d'un climat plus doux ; qu'il fût aveugle, c'est un accident qui peut arriver à tout le monde ; mais qu'il ait été « misérable », et « des mortels le plus malheureux », c'est une légende qu'il faut détruire ; Homère, dans sa vieillesse, a pu à la rigueur subir la douleur de l'abandon, mais il a connu les jours heureux, et son existence, bien que controversée, a dû s'écouler dans la joie et l'abondance, chez les hôtes riches et puissants qui l'accueillaient à leur table et le traitaient comme un dieu.

Est-ce un pauvre diable de poète famélique qui aurait pu décrire les usages et les magnificences des rois et des princes ioniens ? et ne fallait-il pas en user soi-même, et largement, pour pouvoir dépeindre avec tant d'ampleur et de justesse ces tableaux merveilleux ?

Homère a joui des douceurs de l'existence — n'en déplaise à l'ombre d'André Chénier ! — et s'il fut jamais malheureux, c'est d'avoir été privé plus tard de la lumière du jour.

Le rossignol qui a les yeux crevés chante, dit-on, plus mélodieusement : de même le poète aveugle qui, se concentrant intérieurement, voit par le prisme de sa pensée les choses sous des couleurs plus vives et plus éclatantes.

Homère aveugle chantait comme Démodocus, et, comme Démodocus, il était semblable aux Dieux.

*
* *

L'*Hymne à Cérès*, qui célèbre le bonheur des initiés au culte d'Éleusis, est, des hymnes homériques, le plus beau et le plus poétique, par conséquent le plus digne d'Homère, à qui on ne peut que l'attribuer. Auprès de lui, il serait difficile d'établir un rapprochement en citant les *Hymnes à Vénus* et *à Bacchus*, conçus dans un esprit profane...

Les compositions hymniques d'Homère, d'Hésiode et des rhapsodes ne se faisaient bien valoir que dans un cadre approprié à la circonstance. Les fêtes, — et il n'en manquait pas plus en Grèce que de saints en Italie! — étaient l'occasion de luttes poétiques et oratoires, où le peuple, maître du concours, jugeait en dernier ressort, proclamait et décernait les prix aux vainqueurs.

Homère, essentiellement migrateur, cueillit la palme dans presque toutes les lices; mais c'est particulièrement aux fêtes de Délos qu'il fit entendre sa magnifique voix, lorsqu'il entonna devant le peuple réuni l'*Hymne à Apollon Délien* que nous avons déjà mentionné: il fit oublier Olen de Lycie qui, le premier, chanta aux fêtes de Délos, et la mélodie de ses accents y surpassa les accords séduisants de Bacchylide et les transports fougueux de Pindare[1].

1. BARTHÉLEMY, *Voyage d'Anacharsis*, ch. LXXVI.

Les fêtes de Délos, — la perle des Cyclades autour de laquelle fleuronnent Rhénée, Mycone, Céos, Andros, etc., — étaient les plus anciennes et les plus poétiques qui se célébrassent en Grèce. Elles avaient lieu tous les quatre ans, en l'honneur de la naissance d'Apollon et de Diane, enfants de Latone, le 6 et le 7 de thargélion (8 et 9 mai), et attiraient dans la verdoyante Délos, « où de tous les côtés un flot bleuâtre est poussé sur le rivage par la douce haleine des vents, » tout ce que la Grèce et l'Asie Mineure comptaient de célébrités poétiques et athlétiques, de danseurs et de musiciens que suivaient des groupes d'éphèbes et des théories de jeunes filles venues des îles et du continent.

Là, en présence des députés d'Athènes et du Sénat de Délos, on vit plus tard les fêtes d'Apollon prendre une extension considérable ; du temps d'Homère, elles étaient beaucoup plus populaires, bien que moins fréquentées par les étrangers. Le caractère des fêtes en l'honneur du dieu de l'Harmonie et de la Poésie en était plus grandiose dans sa simplicité. Écoutons ce qu'en dit Homère dans son *Hymne à Apollon*[1] :

« ... O Phébus, Délos est le lieu le plus cher à votre cœur; c'est là que se rassemblent les Ioniens à la robe traînante, avec leurs enfants et leurs vénérables épouses; c'est là qu'ils vous charment, en se ressouvenant du pugilat, de la danse et du chant, lorsqu'ils se livrent à ces combats. Si quelqu'un survenait quand

1. Vers 146 et suivants.

les Ioniens sont rassemblés, il dirait qu'ils sont immortels et exempts de vieillesse; quiconque est témoin de leur grâce se réjouit dans son cœur en voyant ces héros, leurs femmes ornées de ceintures, leurs vaisseaux rapides et l'abondance de leurs trésors. Mais, en outre, un grand prodige dont la gloire ne périra jamais, ce sont les filles de Délos elles-mêmes, prêtresses du Dieu lançant au loin ses traits, qui d'abord célèbrent la gloire d'Apollon, puis rappelant Latone et Diane, joyeuse de ses flèches, elles chantent aussi les héros anciens et leurs épouses, et charment la foule des humains. Elles savent imiter la danse et les chants de tous les hommes; on dirait que chacun d'eux parle lui-même, tant leur belle voix s'y prête aisément. »

C'était l'époque où Homère, dans toute sa gloire, venait apprendre aux Déliens ce qu'Apollon en personne lui avait dicté. Les Muses étaient alors chéries des mortels, non par vain amour-propre, mais par reconnaissance des plaisirs procurés, et le rhapsode mélodieux voyait venir à sa rencontre de blanches files de Déliennes, semblables à des ramiers, et des groupes de jeunes gens qui agitaient devant lui le laurier et le myrte pour lui souhaiter la bienvenue.

Puis l'on se rendait au temple, les jeunes filles portant des guirlandes de fleurs. Le peuple suivait dans l'allégresse le cortège que menaient les chanteurs. Autour de l'autel d'Apollon, les assistants entonnaient en chœur les cantiques sacrés, puis ils redescendaient les pentes du Cynthus pour aller voir les jeux et entendre les poètes.

Inutile d'ajouter qu'un radieux soleil inondait de ses rayons cette fête donnée en l'honneur du dieu de la lumière.

Qu'il dût être beau, cet astre fulgurant, le jour où Homère fit son entrée à Délos pour y consacrer solennement, en vers harmonieux et sonores, le culte de la divinité fêtée en ce lieu, et avec quelle profusion il dut pailleter d'or les cheveux ivoirins du Père de la Poésie, du plus beau génie des temps antiques, de votre ancêtre à tous, poètes et chansonniers, vous qu'en son nom les Muses inspirèrent à travers les siècles, comme elles l'inspiraient à Délos, au nom d'Apollon! Et lorsque debout devant les aréopagites du concours il faisait vibrer sur sa cithare les cordes de l'enthousiasme en invoquant Phébus-Apollon « à qui de toutes parts sont attribuées les règles de l'harmonie », quelle agitation devait faire battre les cœurs des Ioniens groupés autour de lui!

Déjà les chants rhapsodiques de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* avaient fait naître dans les esprits l'émulation des vertus guerrières et des grandes entreprises; après avoir, dans ses plus beaux chants, célébré le triomphe des Grecs, il était doux d'accorder son luth pour vanter à son auditoire le charme de la paix, les bienfaits des Immortels, et de cueillir dans sa vieillesse les roses au parfum pénétrant des jardins poétiques; ce parfum si délicat n'était-il pas pour le chantre aveugle comme l'émanation directe de la reconnaissance publique que lui vouaient au passage la foule de ses admirateurs?

Homère mourut à l'île d'Ios... Pisistrate recueillit ses chants

héroïques; Hipparque, fils de Pisistrate, ordonna qu'ils fussent récités tous les ans aux Panathénées, comme étant les plus propres à élever l'âme et le courage des citoyens.

Strabon nous apprend que les descendants d'Homère résidaient à Chio; connus sous le nom d'*Homérides*, vêtus de robes magnifiques, le front ceint d'une couronne d'or, ils chantaient avec des accents sublimes des passages de l'*Iliade*, tels que l'âme d'Homère semblait revivre en eux.

Le plus célèbre des Homérides fut Cinéthus à qui l'on attribue, concurremment avec Homère, la paternité de l'*Hymne à Apollon Délien*.

Stasinus de Cypre aurait, dit-on, reçu d'Homère le poème des *Chants cypriens*, qui, comme nous l'avons dit, n'est qu'une sorte de prologue à l'*Iliade*. Les *Chants cypriens* furent longtemps en faveur chez les Grecs.

Parlerons-nous d'Hésiode? Nous dirons pour mémoire qu'il fut le rival d'Homère, et que, suivant certains écrivains, il remporta sur lui la palme au concours poétique de Chalcis, en Eubée. Sa fin fut tragique. De jeunes Œniens l'accusèrent d'avoir violé leur sœur, et le précipitèrent dans la mer. Son corps fut rapporté par des dauphins et inhumé en grande pompe à Orchamène. De terribles représailles furent excercées par les habitants d'Œnoë contre les meurtriers du poète.

Les poèmes d'Hésiode furent, comme ceux d'Homère, chantés après sa mort par les rhapsodes; mais nous n'y trouvons aucun rapport direct avec la chanson originelle, à l'encontre des poèmes

d'Homère, lequel aborda les genres les plus divers avec un égal succès et ne dédaigna pas de descendre des hauteurs de son Hélicon pour revêtir d'un des rayons de sa gloire une belle enfant légèrement vêtue, à la tête un peu folle, qui chantait au pied du mont des airs nouveaux que les oiseaux répétaient après elle; or il se trouva que dans l'auréole lumineuse qui couronnait le front de la protégée d'Homère, des caractères se dessinèrent avec netteté, caractères inconnus au poète aveugle, mais qui rayonnèrent dans sa pensée, et dont le sens lui fut instantanément révélé. Homère devint pensif, puis son front sévère s'éclaira peu à peu; un sourire auguste entr'ouvrit ses lèvres qui murmurèrent un nom... ce nom que l'écho d'une source voisine répéta après lui :

ANACRÉON

*
* *

Nous avons vu Orphée restaurant le culte de Bacchus profané dans la Thrace. Ce culte existait, en Grèce, dès l'antiquité la plus reculée. Il était l'objet de fêtes spéciales portant communément le nom de *Dionysies* ou de *Dionysiaques*.

Les plus anciennes de ces fêtes se célébraient chaque année avant le printemps à Lymnée, dans les champs. D'ordinaire, elles avaient lieu la nuit, et les étrangers étaient bannis de la célébration de leurs mystères.

Bacchants et Bacchantes, vêtus de peaux de bouc ou déguisés

en pans; jeunes vierges porteuses de corbeilles contenant les prémices des fruits de l'année; gardes du Phallus divin couronné de fleurs et dominant, altièrement rigide, les offrandes; théories diverses suivant le chœur des Corybantes et dévalant des monts à la plaine aux sons des trompettes, des cornets, des sistres et des crotales, tel était le spectacle tumultueux de cette bacchanale nocturne qu'éclairaient les torches fumeuses des lampadophores.

Pendant le défilé de l'antique mascarade escortant les statues de Bacchus et de Phanès au triple phallus, les hommes et les femmes, ceints de lierre et de myrte, agitaient en dansant les thyrses enguirlandés, hurlaient des hymnes phalliques et bachiques du plus sauvage effet. Ces hymnes, selon Aristophane, exaltaient tout d'abord la vertu de la divinité, c'est-à-dire le principe actif de la génération.

Le phallus eut son culte en Égypte et dans l'Inde, et particulièrement à Lampsaque où il était célébré sous le nom de Priape, fils de Bacchus et de Vénus.

Le génie libertin de l'antiquité grecque nous a valu quelques poésies légères sur le culte du dieu de Lampsaque. Il convient de tirer le voile sur ces conceptions érotiques qui eurent un rapport direct avec le genre de chanson caractérisé sous ce qualificatif, et dont Chaussard, à l'aide d'une traduction latine, rappelle quelques textes connus dans son ouvrage sur les *Fêtes et Courtisanes de la Grèce*.

La Chanson bachique ne se révéla que quelques siècles plus tard, à ces mêmes Dionysiaques, fêtées dans toutes les campagnes

de l'Attique; au sein de ces débordements populaires, elle acquit une vogue justifiée par des excès nombreux auxquels le vin donnait abusivement carrière. Et comme les Dionysiaques ne suffisaient pas à l'exubérance des citoyens, on y suppléa par les fêtes du pressoir et par les orgies. De nouvelles Ménades surgirent partout; l'homme devint satyre, et ni les lois, ni les exhortations de quelques philosophes, n'y purent rien modifier; chaque jour de l'année devint un jour de fête pour la Grèce et l'avocat Périclès, devenu un puissant homme d'État, ne put, malgré sa terrible éloquence, refréner le goût de ses compatriotes pour ces fréquentes incartades, sous peine d'être voué aux colères de Bacchus par ses plus fervents dévots.

La Chanson en l'honneur du vin prit donc naissance aux Dionysiaques; elle fut le résultat du délire bachique, plutôt qu'inspirée par l'adoration fervente du dieu qui enseigna la culture de la vigne aux Grecs d'autrefois; elle fut également érotique en conséquence du double culte rendu à cette divinité populaire, mais sa grossièreté primitive s'apura parallèlement au progrès des arts dans cette heureuse contrée.

Arion de Méthymne la perfectionna à Corinthe dans le *dithyrambe* [1] ou chant en l'honneur de Bacchus. Il lui donna la dignité convenable, en substituant aux gravelures ordinaires, le

1. Dithyrambe vient de *dis* (deux fois), *thura* (porte) et *ambainô* (je passe); cette étymologie renferme une allusion à la naissance de Bacchus, issu du sein de Sémélé, puis de la cuisse de Jupiter, et entrant dans la vie par deux portes. *Dûthurambos*, était un des surnoms de Bacchus.

récit des aventures du dieu. C'étaient, en quelque sorte, des *dithyrambes*, que l'on chantait aux Dionysiaques; Arion, à la cour de Périandre, tyran de Corinthe, fit du dithyrambe une sorte de chanson, aux rythmes divers, avec chœurs. L'invention d'Arion fut rappelée par Pindare, aux jeux olympiques; le prince des lyriques grecs ne dédaigna pas d'aborder ce genre où il excella.

Les Dionysiaques, comme en général toutes les fêtes grecques, se terminaient par un banquet populaire en l'honneur de Bacchus. Les esprits surexcités par de continuelles libations s'excitaient davantage à l'audition de scolies nouveaux succédant aux chœurs dithyrambiques. Le *comos* (banquet) retentissait de chants orgiastiques dont la divinité génératrice inspirait les obscénités.

Alors tous ces visages barbouillés de lie de vin, toutes ces bacchantes échevelées, tous ces hommes vêtus de peaux de bêtes, la face couverte de masques grimaçants, organisaient une ronde insensée, chantaient à tue-tête, s'injuriaient, se battaient; les échos se renvoyaient l'un à l'autre ces clameurs stridentes couvertes aussitôt par le frémissement des sistres et le bruit éclatant des cymbales d'airain.

Et lorsque la surexcitation touchait aux limites extrêmes des forces humaines et que la bacchanale déchaînée se ruait furieuse dans les bois, devant ce désordre indescriptible, chacun disait : voilà la *comédie*!

Telle est l'étymologie admise de ce genre de spectacle. *Comédie* signifie en grec *chant du comos* (de κῶμος, banquet, et de ᾠδή,

chant). La Chanson fut l'ancêtre du Théâtre; c'est un de ses plus beaux titres de noblesse, si l'on veut bien faire la part des excès licencieux particuliers à un peuple exubérant et que notre Muse répudie, pour ne considérer que le résultat obtenu.

*
* *

Cérès partagea avec le dieu du vin, l'honneur de la Chanson que son action bienfaisante inspira dans les campagnes.

Voici un scolie à Cérès et à Proserpine, conservé par Athénée, et que l'on chantait à l'époque des moissons :

O mère de Plutus! ô féconde Cérès!
Salut! reçois en offrande
Le tribu de tes dons, l'or pur de nos guérets.
Proserpine, salut! ces fleurs sont tes bienfaits.
Je couronne ton front de la jeune guirlande.

Dans le bourg d'Éleusis, au nord-ouest d'Athènes, on célébrait les mystères du culte de Cérès, culte très ancien qui remontait au temps où les Athéniens, venus d'Orient, commencèrent à défricher les terres de l'Attique.

Les initiés seuls assistaient à ces cérémonies où les *hiérophantides* faisaient entendre constamment des chants, parfois licencieux, mais toujours en l'honneur de la bonne déesse, invoquée par les assistants aux cris de : *Kaire, Dêmêter!* (Salut, Cérès).

Les chants mystérieux ne sortaient pas de l'enceinte du bois sacré. Un jour, Phryné, la célèbre hétaïre, s'avisa de les parodier publiquement : crime capital.

L'éloquence d'Hypéride, orateur et amant de Phryné, les larmes de la courtisane, rien ne pouvait fléchir le redoutable tribunal des Héliastes, lorsque Hypéride, son défenseur, éperdu d'amour et fou de douleur, déchira subitement la tunique de Phryné, livrant aux yeux des magistrats éblouis les charmes divins de la belle : « Et maintenant, s'écria-t-il dans la fièvre de son action, osez condamner la prêtresse de Vénus, que la religion et que sa beauté protègent ! »

Ce trait fut décisif. Les juges crurent voir Vénus elle-même, et Phryné fut absoute par la démonstration suprême de l'orateur.

*
* *

Les fêtes de Minerve, connues sous le nom de *Panathénées*, instituées par Thésée à Athènes, étaient plus favorables encore au développement de la poésie et du chant qui formaient l'objet d'une lutte entre les poètes et les chanteurs de l'Attique. Cette lutte, ou combat, fut décidée par Périclès, à l'époque des grandes Panathénées.

Le caractère de ces fêtes était plutôt sévère, et les habitants des bourgades et hameaux de la Grèce se faisaient un point de religion d'y assister. C'est au milieu d'un cycle immense d'auditeurs agitant des branches d'olivier que l'on chantait la gloire du Héros. C'est de là que monta vers les cieux étoilés, et que se répandit sur tous les points du sol avec la violence subite de l'ouragan, le scolie immortel de Callistrate à la gloire d'Harmo-

dius et d'Aristogiton, qui avaient mis à mort le tyran Hipparque, scolie qui devint le pæan national des Grecs :

Je porterai mon épée
Dans une branche de myrte
Comme a fait Harmodius
Avec Aristogiton
Quand ils tuèrent Hipparque
Et rendirent libre Athènes.

Je porterai mon épée
Dans une branche de myrte
Comme fit Harmodius
Et Aristogiton,
Lorsqu'aux fêtes de Minerve
Ils firent périr Hipparque.

Votre gloire, Harmodius,
Et vous, Aristogiton,
Votre gloire est immortelle
Puisqu'en tuant le tyran
Vous avez pu rétablir
La liberté dans Athènes.

O mon cher Harmodius,
C'est à faux qu'on te dit mort;
Non, maintenant tu résides
Dans les heureuses demeures,
Près d'Achille, aux pieds légers,
Et du brave Diomède.

Ce scolie n'appartient pas plus que notre *Marseillaise* et notre *Chant du Départ* au genre de la Chanson proprement dite; nous ne le citons que parce nous y voyons l'expression de reconnais-

sance d'un peuple qui eut l'illusion de se croire délivré par la mort d'un tyran, mais qui ne fit que changer de maître avec Hippias, son successeur.

Mieux est de rappeler le scolie d'Hybrias le Crétois. C'est la chanson d'un soldat content de ce qu'il possède, et qui n'estime rien de mieux que sa propre personne.

Je possède une grande richesse : c'est ma lance et mon épée, et mon beau bouclier long, rempart du corps. Oui, avec cela je laboure, avec cela je moissonne, avec cela je foule l'agréable vin que produit la vigne; avec cela j'ai des esclaves qui m'appellent maître. Eux, ils n'ont pas le cœur d'avoir une lance, ni une épée, ni un beau bouclier long, rempart du corps. Tous tombent de frayeur et embrassent mon genou, en s'écriant : Maître ! et : Grand roi !

Remarquons en passant que le scolie dont Terpandre passe pour l'inventeur (VIIe siècle avant J.-C.) n'était qu'une petite pièce de quatre, six ou huit vers, enchâssant une idée plaisante, morale ou satirique. Le scolie de Callistrate cité plus haut serait, d'après Ilgen (Σκολία, p. 58), une réunion de quatre scolies.

Pindare lui-même, Pindare, le prince des poètes grecs, l'auteur des *Épinicies* ou *Odes triomphales*, ne dédaigna pas le dithyrambe, et le scolie adressé à Théoxène de Ténédos ainsi que la Chanson qu'il fit sur les courtisanes de Corinthe sont des plus remarquables.

Le talent de Pindare, harmonieux et grandiose, semblerait tout d'abord exclure ce genre de compositions ; il ne faut pas oublier que, dans tous les temps et dans tous les pays, les gens graves eux-mêmes ont, pour la plupart, sacrifié à la Muse fami-

lière, incitatrice de l'esprit et du sourire. Solon dans l'antiquité, Montesquieu au XVIIIe siècle de notre ère, en sont les exemples les plus frappants. Pour revenir aux temps antiques, citons parmi les *sept sages* de la Grèce deux chansonniers : Solon et Cléobule de Lindes. Ce dernier est l'auteur de la *Chanson de l'Hirondelle* (Chelidonia) que les enfants chantaient à Rhodes au commencement du printemps, en allant de porte en porte. Les habitants ne manquaient pas à cette occasion de faire un présent aux jeunes chanteurs. Court de Gébelin fait observer que cet usage s'est perpétué depuis, principalement dans le midi de la France, « où les jeune filles, le premier jour de mai, vont de maison en maison, chanter la Chanson du printemps. On les appelle *mayes* ou *mayences*, et chacun leur donne. » B. Jullien (*Thèses de littérature*, p. 89), à propos de la Chanson de Cléobule, fait la remarque suivante : « Nous avons en France des chansons toutes semblables à celle de l'*Hirondelle*. A l'époque du jour de l'an ou de la fête des Rois, les enfants, dans beaucoup de nos provinces, vont en troupe chanter *au gui l'an neuf*, et demander de la galette ou des gâteaux ; ils promettent en revanche toute sorte de bonheurs et de prospérités. »

A Rhodes, du temps de Cléobule, un chœur d'enfants chantait à la porte des maisons la *chelidonia* suivante, traduite en vers modernes :

Voici revenir l'hirondelle
La messagère du printemps ;
Elle a ramené sur son aile
Et les zéphirs et nos beaux ans.

A cette gentille hirondelle
Portez de rustiques présents;
Le miel pur, la figue nouvelle,
Un lait doux et des fruits naissants.

Elle unit, la vive hirondelle,
L'ébène à l'albâtre éclatant.
Mais elle plaît sans être belle :
Bonté vaut plumage élégant.

Donnez à la gente hirondelle,
Jeune fille au regard charmant;
Conservez bien, ma pastourelle,
Et sa douceur, et votre amant.

Amants, donnez à l'hirondelle;
Goûtez la leçon de ses chants,
L'oiseau revient au nid fidèle;
Imitez-le, soyez constants.

Donnez, donnez à l'hirondelle,
Ma mère, au nom de vos vieux ans.
Rappelez-vous votre modèle :
Le souvenir est un printemps.

Bonheur, santé, joie éternelle,
A tous les passants obligeants!
Donnez, donnez à l'hirondelle;
Donnez à ces bons jeunes gens.

Cette traduction n'est qu'une simple imitation de l'original; elle en renferme le sens et le sentiment. Méhul l'enjoliva d'une mélodie heureuse que nous regrettons de ne pouvoir reproduire ici.

Cléobule, l'un des sept sages, eût mérité d'être préservé de

l'oubli rien que par cette gracieuse composition que nous a conservée Athénée dans le *Dîner des Sophistes* (VIII, p. 360).

La gravité n'exclut pas une heureuse disposition de caractère. Solon, qui composa des lois pour les Athéniens, faisait parfois des retraites dans les bosquets d'Idalie; et joyeusement il chantait en s'accompagnant sur la lyre quelques scolies légers dans le genre du suivant :

J'aime les douces faveurs de Vénus, de Bacchus et celles des Muses : elles remplissent de joie les cœurs des infortunés mortels.

Et comme il tenait à cacher une pensée utile même dans les sujets les plus éloignés de la nature de ses occupations, il ajoutait :

Vieillissez en apprenant toujours quelque chose de nouveau.





CHAPITRE IV

LA GRÈCE (Suite et fin)

Classification des chansons grecques. — Le lytierse de Milon. — Alcman. — Bacchylide. — Stésichore. — ANACRÉON. *— Chez Polycrate.— A la cour d'Hipparque. — Les banquets d'Anacréon. — Ses chansons. — Meurtre d'Hipparque. — La vieillesse d'Anacréon. — Sa mort. — Sa statue. — Alcée et Tyrtée. — Décadence de la Grèce. — L'annexion romaine.*



Nous pouvons diviser les chansons grecques en trois groupes de genres différents, qui sont :

1° Les chansons de danse;
2° Les chansons de métiers;
3° Les chansons de banquets.

Nous ne comprenons pas dans cette classification les chants dithyrambiques, les chants populaires et religieux et les pæans. Si dans les différentes études qui précèdent, nous avons donné une plus grande extension

aux chants primitifs, c'est que nous avons voulu marquer l'origine même de la Chanson et faire mieux saisir la transition qui l'unit aux premiers chants.

A vrai dire, la chanson grecque n'avait rien de défini avant l'invention du scolie et l'apparition d'Anacréon.

Les poésies d'Anacréon ont souvent été appelées odes — du grec *odè*, chant — mais bien à tort, car ce sont de véritables chansons dans toute l'acception du terme; elles sont légères, fugitives, attrayantes et passionnantes; elles recèlent la fine pointe satirique décochée contre les convives du festin, ou bien la sentence épicurienne qui fait trouver douce la vie, ou encore la nuance amoureuse et sentimentale qui envahit le cœur lorsque le cerveau s'exalte aux premières fumées de l'ivresse.

Nous y reviendrons dans un instant.

*
* *

La classification des chansons grecques faites par Köster dans son traité *De cantilenis popularibus veterum Græcorum*, publié à Berlin, en 1831, comporte sept genres principaux de chansons populaires grecques. Comme nous venons de le voir, nous les avons réduits à trois, en écartant certaines variétés de chants classés par l'auteur allemand au rang des chansons populaires.

Sans vouloir allonger notre texte de citations inopportunes, nous nous contenterons d'indiquer — comme nous l'avons fait dans le chapitre consacré à l'Inde — les noms particuliers des principales chansons de la Grèce ancienne :

Boucoliasme. — Chanson de berger.
Calyce. — Chanson des femmes.
Catabaucalèse. — Chanson de nourrice.
Celeusme. — Chanson de matelot.
Chelidonia. — Chanson de l'hirondelle.
Corônisma. — Chanson de la corneille.
Dithyrambe. — Chant en l'honneur de Bacchus.
Éline. — Chanson des tisserands.
Embatérie. — Chanson du départ.
Épiaulie. — Chanson des meuniers.
Épinicie. — Chant triomphal.
Épithalame. — Chant de noces.
Harpalyce. — Chanson des filles.
Hymée. — Chanson des tireurs d'eau et des meuniers.
Hyménée. — Chanson de noces.
Iule. — Chanson des ouvriers en laine.
Lytierse. — Chanson des moissonneurs.
Pæan. — Chant de guerre. Hymne à Apollon.
Paraclausithyron. — Sorte de sérénade.
Philélias. — Chanson en l'honneur du soleil.
Scolie. — Chanson de table.
Thrène. — Chant de deuil.

Athénée nous a conservé le texte de beaucoup de ces chansons; nous n'y trouvons rien de particulier, d'original, de transcendant; exceptons-en toutefois les chansons de l'Hirondelle et de la Corneille, et le lytierse de Milon, le moissonneur, rapporté par Théocrite dans sa X^e idylle :

Cérès, déesse des blés, protège nos moissons, féconde nos guérets.
Moissonneurs, liez vos gerbes ; que le passant ne dise pas : « Ouvriers négligents, vous ne gagnez pas l'argent qu'on vous donne. »

Que les tuyaux de vos gerbes dorées regardent le nord ou le couchant ; alors vous verrez grossir les grains de vos épis.

Vous qui battez le blé, fuyez le sommeil vers midi ; à cette heure le grain plus sec se sépare mieux de la paille.

Moissonneurs, mettez-vous à l'ouvrage quand l'alouette s'éveille ; finissez quand elle dort ; reposez-vous pendant la chaleur du jour.

Amis, heureux le sort de la grenouille ! un échanson ne lui verse pas à boire : elle boit à son aise.

Notre intendant, un peu moins d'avarice, fais cuire des lentilles. Veux-tu blesser tes doigts en découpant en quatre parts un grain de cumin ?

« Voilà, dit Milon à Battus, le véritable chant des moissonneurs que la chaleur altère ! »

Les idylles de Théocrite nous ont conservé plusieurs chansons champêtres de la même poésie et du même goût, telles que le *boucoliasme* de Thyrsis (Ire idylle), le chant du chevrier (IVe idylle), les chansons de Daphnis et de Damétas (VIe idylle), etc.

Ces chansons étaient les mêmes que chantaient les bergers d'Arcadie et les moissonneurs de l'Attique. Elles avaient pour auteur le peuple des campagnes et se colportaient de plaine en plaine, de rive en rive, là où l'ouvrier rustique était appelé par de nouveaux labeurs.

Les chansonniers grecs avaient le lyrisme ardent ; c'est pourquoi on a hésité fort longtemps à leur donner ce titre. L'esclave Alcman, contemporain de Pittacus, fut le premier des chansonniers érotiques. Une jeune fille qu'il aima, Mégalostrata la blonde, lui inspira ses chants les plus harmonieux. Affranchi par

Agésis, il chanta ce que la vie a de voluptueux et de tendre, la joie des festins et les plaisirs de l'amour.

Nous avons une chanson de Bacchylide qui résume à elle seule le goût des Grecs pour les plaisirs de la table; nous ne pouvons résister au désir de la citer :

LE POUVOIR DU VIN

(*Dunamis tou oinou*)

Un doux plaisir, enfant de la nature, excité par Vénus dans un festin délicieux, caresse agréablement notre âme, et l'espérance vient la charmer au milieu des dons de Bacchus. Nous oublions alors les chagrins cuisants qui nous déchiraient.

A table, nous renversons les plus inexpugnables forteresses, nous sommes les rois du monde.

Dans notre ivresse, nous croyons voir notre humble chaumière devenue palais reluire d'or et d'ivoire; nous croyons posséder tout le froment d'Égypte, toutes les richesses de l'univers que nous apportent de beaux vaisseaux aux voiles de pourpre.

(Trad. FALCONNET.)

Stésichore le Sicilien fut également un disciple fervent de la Chanson antique. Il séduisit une belle fille de son pays, Calycé, dont il raconta les amours avec une verve passionnée. Il était le type du poète aimable et de bon ton. Ses compatriotes élevèrent en son honneur, à Catane, un temple à huit faces, soutenu par des colonnes de marbre blanc.

Enfin, le chanteur Thalès, de Sparte, sut se faire l'auxiliaire même du législateur. Ses poésies lyriques, qu'il interprétait sur

un mode nouveau, séduisaient la multitude en lui enseignant le respect de l'autorité. C'est de lui que Plutarque (*Vie de Lycurgue*, trad. Amyot) disait : « Cettui Thalès avoit bruit d'être poète lyrique et prenoit le titre de cet art là... De ses belles chansons il preschoit et admonestoit le peuple. »

Mais tout ce que l'on possède aujourd'hui des œuvres de ces précurseurs, s'efface devant l'illustre renommée de celui que l'on appelle fréquemment dans les lettres l'*aimable vieillard de Téos*, ANACRÉON, qui incarne à lui seul la chanson grecque dans ce qu'elle a de plus fin et de plus délicat.

*
* *

On a beaucoup écrit sur Anacréon, et cependant l'on ne sait que fort peu de chose de sa vie ; encore ce que l'on en sait a-t-il été contesté souvent.

Son œuvre a prévalu sur tous les détails biographiques que l'on a pu recueillir, ce qui ajoute à la vogue qui s'attachait jadis aux scolies du PÈRE DE LA CHANSON.

Anacréon représente le génie ionien dans toute sa beauté ; c'était le grand-prêtre de la religion de l'amour.

Né sur les rives embaumées de l'Ionie, il subit tout jeune l'heureuse influence de cette contrée favorisée de la nature et des dieux.

Polycrate, tyran de Samos, frappé des dons naturels du jeune homme, l'attacha à sa cour. Anacréon y vécut en parasite, dans

le luxe et la volupté; il y prit des manières raffinées et sentit se développer son génie au milieu de tant de beautés et de splendeurs artistiques.

Son âme ouverte à toutes les impressions qui pouvaient exalter en elle les penchants harmonieux vibra joyeusement. L'amour et le vin l'inspirèrent. Le sang le plus pur de la Grèce coulait dans les veines des femmes ioniennes; il savoura parmi elles ce que l'amour a de plus subtil et de plus précieux, sans se créer d'attachement qui eût pu entraver sa vocation poétique, tant étaient mobiles et diverses ses sensations.

Les chansons d'Anacréon dues à cette première époque de sa longue existence sont parfaitement reconnaissables dans le recueil qui nous est parvenu de lui; en général, elles sont érotiques et ne s'inspirent que de l'amour. On conçoit facilement quel dut être l'engouement ressenti par les beautés de l'Ionie devant cet adolescent, aimé des dieux, qui avait l'art de si bien chanter la beauté, les grâces et les charmes de leur sexe.

Anacréon avait un ami, un tout jeune garçon, nommé Bathylle. On a prétendu qu'il éprouvait pour lui une flamme impure; cette assertion paraîtrait assez vraisemblable chez un peuple qui, dit-on, se laissait volontiers aller à certaines faiblesses qu'il est inutile de caractériser plus clairement. Mais on a calomnié Anacréon comme on a calomnié Virgile. Le chansonnier ionien trouvait de trop beaux accents pour célébrer les charmes de l'amour à l'inverse de ce qui en fait le prix, et les amantes d'Anacréon étaient trop nombreuses pour qu'il songeât

à se créer d'aussi grossières compensations; il suffit pour s'en rendre compte de lire la pièce qu'il composa sur le nombre de celles qui lui accordèrent leurs faveurs :

« Si tu peux compter, dit-il, toutes les feuilles des arbres et tous les flots soulevés sur la mer, je te fais l'historien de mes amours. »

Anacréon a célébré Bathylle avec l'enthousiasme qu'inspire au poète un éphèbe doué de toutes les grâces naturelles; mais Bathylle n'était pas autre chose que l'accompagnateur d'Anacréon : c'est lui qui, lorsque celui-ci chantait un scolie à la table de Polycrate, faisait résonner le plectre ou le barbyton, suivant une cadence du mode phrygien.

Le chantre des amours resta le favori du tyran de Samos tant que celui-ci vécut. Polycrate le combla de faveurs. Une légende bien connue rapporte que le tyran ayant fait don de quatre talents au poète, celui-ci les lui rapporta peu de temps après, s'excusant de ce que la possession d'une telle somme le priverait désormais de toute tranquillité. C'est de quoi s'inspira La Fontaine, lorsqu'il fait dire par le *Savetier* au *Financier* qui lui avait acheté son mutisme : « Rendez-moi

...Mes chansons et mon somme,
Et reprenez vos cent écus.

Après la mort de Polycrate, la renommée d'Anacréon lui valut les propositions flatteuses d'Hipparque, tyran d'Athènes. Désireux d'avoir à sa cour un sujet aussi agréable, il lui envoya

une galère à cinquante rames pour lui faire traverser la mer Égée, et lui prépara à Athènes une réception toute royale.

Le poète s'embarqua et devint peu de temps après l'hôte et l'ami d'Hipparque.

A la cour des Pisistratides, Anacréon, fêté et choyé comme un dieu, se laissa aller plus facilement à ses penchants pour le vin et la bonne chère. De là date sa seconde manière, c'est-à-dire la composition de ses chansons bachiques. Il fut réputé pour un solide et merveilleux convive, menant de front tous les plaisirs à la fois.

Les banquets d'Anacréon acquirent une vogue célèbre dans Athènes. C'est à qui des efféminés dont était peuplée la ville solliciterait la faveur d'être choisi pour convive.

A ce propos, les renseignements nous font défaut. Il est cependant assez facile d'entreprendre une restitution exacte du tableau d'un de ces banquets.

Autour de la table somptueuse, dans une grande salle aux colonnes de marbre, enguirlandée de fleurs, se pressent, à demi couchés sur des lits d'ivoire, de joyeux convives des deux sexes, parfumés d'essences rares, les cheveux pailletés d'or et couronnés de roses. Des esclaves circulent et versent dans les coupes de métal ciselé les meilleurs vins de Scyros et de Chio. Dans l'encadrement d'une baie ouvrant sur des jardins plantés d'oliviers et de lentisques, se tiennent des joueurs de flûte et des danseurs aux costumes légers.

Là sont réunis de joyeux éphèbes et la fleur des cour-

tisanes, des parasites aux lèvres sucrées et quelques hauts dignitaires.

La chaleur de vins généreux empourpre les visages : les groupes se forment, harmonieux et lascifs; les musiciens se reposent : c'est l'instant psychologique d'un abandon général, d'une trêve du festin, pendant laquelle sourires et baisers voltigent et se croisent avec la rapidité de l'éclair et le murmure léger d'un essaim d'abeilles.

On échange mille propos lestes et amusants jusqu'au moment où l'un des convives se lève, et, après avoir invoqué la mère des amours et le dieu du vin, donne, avec l'assentiment de l'amphitryon, le signal des chants.

« Et maintenant, dit-il, l'heure est venue de faire circuler la lyre! Par Apollon! qu'il soit indigne du banquet celui qui refuse de nous distraire par un scolie joyeux! »

Les fumées de l'ivresse ont pu déjà obscurcir certains cerveaux; à cette invitation, la joie nouvelle dissipe les ténèbres et la lyre, capricieusement, échoit à l'un ou l'autre des convives sans tour de rôle établi, comme jadis la branche de myrte, aux banquets.

Anacréon, plein de vigueur, le teint animé, se lève et chante au milieu du silence le plus religieux :

LE PRIX DE LA VIE

Que m'importe, roi de Lydie,
Gygès, ta faveur, ton trésor!
Non, vous n'avez rien que j'envie,
Rois, assis sur vos trônes d'or.

Parfumer ma barbe ondoyante,
Des roses sentir la fraîcheur,
M'endormir au sein d'une amante,
Voilà mon souci, mon bonheur.

Mortel, du beau jour qui t'éclaire
Jouis, le temps est incertain,
Et c'est toujours une chimère
De compter sur le lendemain.

Joue et bois, jouis de la vie,
De peur qu'en te brisant le cœur
La vieillesse ou la maladie
Ne te dise : Arrête, buveur !

Un murmure d'admiration se fait entendre auquel succèdent les cris de joie et les témoignages d'enthousiasme spontanés.

La plus jolie des courtisanes se soulève à demi et jette au poète la rose qu'elle respirait avec passion en l'écoutant. Aussitôt, le maître de la chanson reprend la lyre, qui allait passer en d'autres mains, et improvise les vers suivants :

LA ROSE

Que la rose au pampre s'unisse :
De guirlandes ceignons nos fronts;
Bacchus veut qu'on se divertisse;
Sous les roses gaiement buvons.

Des fleurs la rose est la plus belle;
Du printemps la rose est l'amour;
La rose est la joie éternelle
Des Dieux, en leur céleste cour.

De roses se parent les Grâces,
Dans leurs danses avec l'amour;
Les roses naissent sur leurs traces;
La rose à Vénus sert d'atour.

De roses couronne ma tête,
Jeune fille au sein de Vénus!
Oui des roses! Ma lyre est prête!
Dansons aux autels de Bacchus!

A peine la dernière vibration de la lyre divine s'éteignait-elle avec le chant mélodieux, que la jeune Lesbienne, suivie de tous les convives, entourait Anacréon, le couronnant à son souhait de ces roses qu'il venait de chanter si délicatement.

Anacréon céda la lyre à un convive, et, saisissant sa coupe, offrit de faire une libation solennelle à Bacchus...

Puis les chants continuèrent; après les chants, les chorégraphes siciliens exécutèrent des scènes mimées et dansées de l'effet le plus suggestif. « Citoyens, dit un des convives, voici qui va faire une agréable diversion à nos chants et à nos danses. C'est une scène captivante que j'ai imaginée à votre intention... Voici Ariane qui va entrer dans sa chambre nuptiale; Bacchus, qui a fait un peu la débauche avec les dieux, viendra la trouver, et tous deux se plongeront dans l'ivresse de la volupté... »

« *Io, Hymen!... Hyménée, io!...* » exclament les convives en battant des mains.

Le banquet se prolongeait ainsi jusqu'à l'aurore, non sans quelques libations supplémentaires et plusieurs tours de chansons...

Chaque jour qui s'écoulait ramenait pour le poète de nouveaux festins, de nouveaux plaisirs.

Hipparque ayant outragé la sœur d'un jeune citoyen de la ville, Harmodius, celui-ci, de concert avec son ami Aristogiton, résolut d'en tirer vengeance. Au jour fixé pour la fête solennelle des Panathénées, tous deux se jetèrent sur le tyran et sur son frère Hippias. Celui-ci échappa à leurs coups, mais Hipparque fut tué. Harmodius périt sous les coups du même peuple qui, un peu plus tard, devait entonner en son honneur l'hymne de Callistrate. Image typique de la versatilité des foules.

Son protecteur disparu, Anacréon regagna les rives de Téos, sa patrie. L'Ionie s'étant soulevée contre Darius, le chansonnier la quitta de nouveau pour aller rejoindre ceux de ses compatriotes qui s'étaient retirés chez les Abdéritains. A cette époque, Anacréon parvenait au terme de son existence. C'était un beau vieillard, plein de philosophie, et toujours d'heureuse humeur. Dans ses dernières productions, son inaltérable philosophie se fait jour; le chansonnier se rappelle les délices dont il a joui, les faveurs dont il a été comblé. La beauté n'a pas cessé d'exercer sur lui son empire, et s'il ne l'exalte plus avec l'ardeur fougueuse de ses premiers chants, l'agréable vieillard célèbre les amours des autres sans amertume, mais avec la plus tendre indulgence. Quant à désarmer devant les plaisirs de la vie, Anacréon ne le peut faire; chaque jour qui s'écoule le voit sacrifier à Comus et à Apollon; nul regret du passé ne saurait assombrir le crépuscule de sa longue existence ainsi qu'il le constate lui-même dans

LE VIEILLARD AU BORD DE LA TOMBE

Quoi ! direz-vous toujours, mes belles :
Anacréon, tu te fais vieux !
Consulte ces miroirs fidèles,
Regarde et compte tes cheveux.

Du temps, vois la profonde trace
Sillonner ton front chauve et nu...
De cheveux, qu'importe, de grâce,
Que je sois ou non dépourvu !

Mais plus un vieillard voit sa tombe
Sous ses faibles pas s'élargir,
Et plus, avant qu'il ne succombe
Il doit rire et se divertir !

Anacréon s'éteignit à Abdère, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. La tradition rapporte qu'il mourut étouffé par un grain de raisin. Ainsi disparut le chansonnier mélodieux, le chantre des belles, du vin et de la vie libre.

Anacréon a été souvent imité, jamais égalé ; ses odes ou chansons sont de fins joyaux littéraires et révèlent le plus heureux caractère.

A un de ses amis qu'offusquaient les chansons à boire et le Bathylle du poète, Voltaire, qui s'y connaissait, répondait :

« Savez-vous bien, Monsieur, vous qui en parlez, qu'Horace se jugeait un très petit garçon auprès d'Anacréon ? »

Dans la notice qui précède sa traduction en prose des odes

d'Anacréon, M. Ernest Falconnet publie une petite pièce tirée du grec qui réfléchit toute la grâce du maître et fait mieux comprendre sa manière. Nous la reproduisons ici :

J'ai cru pendant un songe qu'Anacréon me regardait et m'appelait.

Soudain, je cours vers le chantre mélodieux de Téos, je le presse sur mon cœur, je l'embrasse.

Quoique déjà vieux, il avait encore de la fraîcheur. La volupté brillait dans ses yeux; ses lèvres exhalaient l'odeur du vin; l'amour lui donnait la main et dirigeait ses pas chancelants.

Alors ce poète prend sa couronne, m'en fait présent : *elle sentait* Anacréon. Je la tiens à peine que je la mets sur mon front : quelle imprudence ! depuis cet instant je n'ai cessé d'aimer.

La ville de Téos éleva une statue au chansonnier.

Une ode antique, traduite par M. Rédarez-Saint-Rémy — au recueil duquel nous avons emprunté les traductions versifiées des chansons d'Anacréon que nous venons de citer — constate cet honneur qui ne fut certainement pas un exemple isolé chez les Grecs :

LA STATUE D'ANACRÉON

Contemple, en t'inclinant, cette image chérie,
Toi, qui visites ce séjour :
Tu reverras bientôt le ciel de ta patrie,
Étranger ! dis à ton retour :

D'Anacréon, la gloire et l'honneur de la Grèce,
J'ai vu la statue à Téos;
Dis qu'il chanta l'amour, le vin et la jeunesse;
L'homme est tout entier dans ces mots.

*
* *

Il est encore un chansonnier célèbre parmi les poètes lyriques de la Grèce : nous avons nommé Alcée, auquel on attribua longtemps la paternité du scolie en l'honneur d'Harmodius.

Alcée était satirique et épigrammatique ; il cultivait l'invective avec une certaine âpreté, ce qui lui valut d'être exilé de Mitylène, sa patrie, à la suite de ses attaques contre Pittacus.

C'est au cours de son exil, en voyageant, qu'Alcée au plectre d'or [1] affina son talent, aiguisa l'épigramme et composa ses chansons.

Parmi le peu de ses œuvres qui nous sont restées, nous citerons une chanson à boire d'une certaine allure :

Buvons ! buvons ! Pourquoi attendre l'heure des flambeaux, l'éclat du jour ne nous suffit-il pas ? Bacchus, le joyeux fils de Jupiter et de Sémélé, nous a donné le vin pour noyer nos peines dans l'oubli.

Emplissez cette coupe, emplissez-la jusqu'aux bords ; inondez votre cœur de ce nectar : voici l'heure où va paraître l'astre qui dévore les champs.

Nous sommes au temps le plus enflammé de l'année. Nos prairies dévorées par la soif invoquent la pluie. C'est l'instant de nous enivrer ; c'est l'instant de forcer les plus sobres à boire à longs traits.

Amis, plantons, plantons la vigne de préférence à tout autre arbre.

1. Et te sonantem plenius aureo
Alcee plectro...

(HORACE.)

Voici une chanson satirique que le poète dédie

A SA MAÎTRESSE

Buvez avec moi, vieillissez avec moi, portez des couronnes avec moi. Folâtrez avec moi, soyez sage lorsque j'ai de la sagesse. Mais prenez garde aux hasards dont la vie est pleine. Il n'est pas de pierre sous laquelle un scorpion ne puisse se glisser : craignez à chaque instant qu'il ne vous surprenne. Il faut se défier de tout ce qui se cache dans les ténèbres.

Nous parlerons, en terminant, de Tyrtée, le maître d'école, devenu général à la suite de l'enthousiasme provoqué par ses chants guerriers. A la tête des Lacédémoniens, il vainquit Aristomène et se retira à Lacédémone où il mourut après avoir vécu dans l'estime et la considération de ses concitoyens.

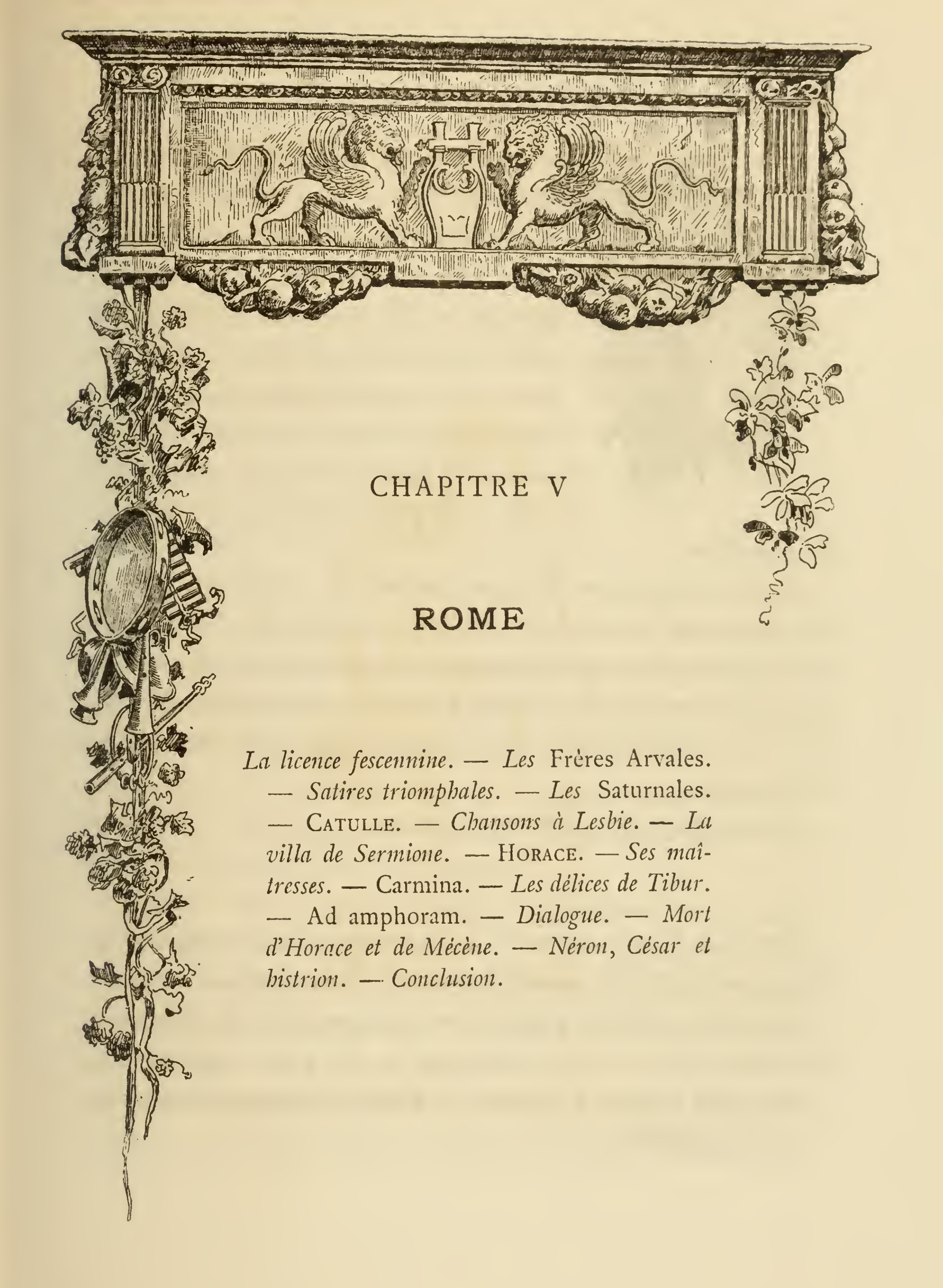
Les hymnes de Tyrtée ne sont pas à proprement parler susceptibles d'être rangés au nombre des chansons antiques; ce sont des chants de guerre, des épinicies où passe le plus grand souffle patriotique.

Ici s'arrête l'histoire de la Chanson chez les Grecs. Aussi bien, après la mort de Périclès, les lettres et les arts, parvenus à leur apogée, périclitèrent-ils d'une façon rapide.

Lorsque la Grèce fut devenue province romaine, il y avait longtemps déjà que l'ère des chansons était passée. Seules alors, les cigales harmonieuses animaient du bruit de leurs chants les campagnes mornes de l'Attique, piétinées par les chevaux des légionnaires.

Corinthe avait vu son dernier jour; la main de fer du colosse romain s'était appesantie avec une telle force sur la contrée qui fut le berceau des arts que jamais plus, semblait-il, l'idéal n'y dût fleurir à nouveau...





CHAPITRE V

ROME

La licence fescennine. — Les Frères Arvales. — *Satires triomphales. — Les* Saturnales. — CATULLE. — *Chansons à Lesbie. — La villa de Sermione.* — HORACE. — *Ses maîtresses.* — Carmina. — *Les délices de Tibur.* — Ad amphoram. — *Dialogue. — Mort d'Horace et de Mécène. — Néron, César et histrion. — Conclusion.*



Nous avons vu la Chanson se développer et fleurir sous le beau ciel de la Grèce; nous nous sommes arrêté complaisamment avec elle au sein des bocages de l'Attique et des banquets d'Athènes; la poésie naturelle éclose dans la patrie des Arts, chez un peuple délicatement raffiné, nous avait enveloppé et séduit jusqu'au jour où les légions romaines marquèrent la fin de tant de belles choses par la prise de Corinthe.

La Chanson avait modulé pour longtemps ses derniers accents sur cette terre harmonieuse; repliant ses ailes, elle s'était enfuie vers d'autres climats; finalement, elle put fixer sa résidence chez ces mêmes conquérants du vieux monde, au seuil du palais des Césars, en plein Forum et sous les ombrages de la Sabine et de la Campanie.

C'est là que nous allons la retrouver.



Rome et l'Italie ancienne — hâtons-nous de le dire — ne furent pas favorables au développement de la Chanson.

L'histoire poétique romaine est plus que sobre de détails sur les origines de ce petit poème qui ne fut guère apprécié à sa valeur qu'à la cour d'Auguste et dans les villas patriciennes de l'époque impériale.

Antérieurement à Catulle et à Horace, il n'est question dans l'histoire de la poésie lyrique chez les Romains, que de quelques chants populaires, tels que celui des *Frères Arvales*, sortes de prières chantées par douze prêtres qui, au printemps, imploraient les bienfaits des dieux sur les travaux des champs, et ceux des *Saliens*, prêtres de Mars, clamés dans les rues de Rome à la cérémonie des boucliers.

La chanson satirique se donnait carrière dans les campagnes sous le nom de *Fescennina licentia*. Les chants fescennins étaient conçus en vers excessivement libres ; on les entonnait aussi dans les rues de Rome à l'époque des Saturnales ; ils étaient dialogués et ne comportaient le plus souvent que d'injurieuses bouffonneries et de vulgaires jeux de mots. La loi des Douze Tables, dans le but de refréner les attaques violentes et les sarcasmes dont ces chants avaient le monopole, menaçait du châtiment quiconque diffamerait son prochain par ce procédé.

Les chansons fescennines étaient le digne pendant des *Atellanes*, folies burlesques jouées en plein air et dans lesquelles on bafouait impitoyablement ses ennemis.

Le goût barbare des Romains se complaisait dans ces manifestations grossières rendues publiques. Mais la peur du bâton fit changer de langage aux auteurs de ces lamentables élucubrations. La satire émoussa ses pointes et les chants fescennins devinrent plus corrects.

Il existait cependant certaines chansons qui avaient conservé le privilège de la plus blâmable licence en restant assurées contre

toute intervention légale : nous voulons parler des satires que les soldats romains décochaient au triomphateur. Ce genre de chansons, remplies de traits agressifs et d'injures souvent sanglantes, avait pour but de rappeler au vainqueur que le triomphe n'était pas la déification et que les degrés du Capitole n'étaient pas ceux de l'Olympe. Jules César eut l'occasion de s'y voir traiter de la belle manière par les soudards qui entouraient son char. Nulle puissance ne pouvait rien contre cette licence invariablablement inscrite au programme. Suétone cite certaines de ces chansons plus qu'épigrammatiques.



La fête des *Saturnales* se célébrait, chaque année, en décembre. Rome se transformait alors en lieu de débauche publique. Toutes les folies des fêtes grecques de Bacchus y étaient dépassées. Au milieu des plus honteux déguisements, dans un luxe d'indécence qu'il est inutile de rappeler, les chansons les plus graveleuses volaient de bouche en bouche. Ce n'était pas assez que les femmes ne se prostituassent publiquement sous le portique des Thermes, que les esclaves, s'affranchissant pour sept jours, ne se livrassent aux parodies les plus scandaleuses, que d'odieuses flagellations ne s'exécutassent *coram populo*, etc., etc. ; les patriciens eux-mêmes, selon Martial et Sénèque, se livraient dans leur intérieur aux écarts les plus déréglés de la débauche commune ; l'orgie romaine, dont on a tant parlé, s'accomplissait au signal

des chansons obscènes, et, du *triclinium* à l'*atrium*, la villa patricienne s'érigeait en succursale des lupanars de la *Suburra* [1].

Mais ce n'est pas dans ces milieux qu'il convient d'aller chercher la véritable Chanson; si nous nous sommes arrêté l'espace de quelques lignes sur le tableau des excès commis aux fêtes de Saturne, ce n'est que pour montrer la dégénérescence morale de l'individu et appuyer notre dire lorsque nous avançons que la Chanson n'était pas fille de Rome, et que s'il fut donné au siècle d'Auguste de la connaître dans toute sa beauté, ce fut grâce à l'influence des lettres grecques propagées par des rhéteurs athéniens venus en Italie après la réduction de la Grèce en province romaine.

L'Italie ne connut guère, jusqu'à cette époque, que des chansons de soldats, à l'exception de quelques compositions populaires destinées à conjurer les maléfices, et dont Caton nous a conservé plusieurs exemples. Ces dernières n'étaient pas des chansons au sens que nous attribuons à ce vocable; elles sont, du reste, purement intraduisibles et conséquemment n'offrent aucun intérêt.



Lorsque Octave se fit couronner empereur des Romains, sous le titre d'Auguste, la civilisation atteignait sa plus grande intensité; les arts florissaient; Rome se couvrait d'édifices somptueux

1. Quartier des courtisanes, à Rome.

qu'embellissaient les arts de la statuaire, de la mosaïque et de la peinture. Auguste protégeait les lettres et les arts; à son exemple, quelques patriciens — au nombre desquels fut Mécène, chevalier romain — attirèrent chez eux les poètes et les artistes dont ils firent leurs compagnons et qu'ils entretinrent à grands frais.

L'influence des lettres grecques se fit sentir particulièrement. La Chanson s'érigea, comme chez les Grecs, en souveraine des banquets et des parties fines, mais elle ne fut pas populaire. Elle s'attacha à célébrer plus spécialement le vin et les amours. Elle traduisit l'état d'âme des poètes tourmentés par leurs maîtresses; elle se fit tendre, langoureuse, acrimonieuse et sarcastique selon que ceux-ci subissaient — *per fas et nefas* — les caprices de la Fortune.

Ces sortes de chansons acquéraient une vogue parmi les débauchés; elles ne s'adressaient le plus souvent qu'à des courtisanes en vue que la pointe d'une chanson ou d'une épigramme piquait souvent avec plus de cruauté que celle de l'épingle d'or enfoncée par la grande dame romaine dans la poitrine de son esclave.

Rome n'eut à proprement parler que deux chansonniers dignes de ce titre : Catulle et Horace, également amis des plaisirs qu'ils chantèrent, en sybarites, à la plus grande joie de leurs contemporains.

Au temps où Catulle faisait les délices de la société romaine, la licence des mœurs était plus grande, plus brutale même que sous le règne du premier des empereurs romains. Catulle, nourri

de la substance des poètes de l'Attique, par le choix de ses études, avait infiniment plus de délicatesse et de goût que la plupart de ses concitoyens, issus comme lui de familles patriciennes, et bien qu'un édit eût déjà banni de la cité de Jules César les rhéteurs grecs, accusés d'amollir et de pervertir la jeunesse, notre poète se chargeait à lui seul de protester par la passion de ses chants contre l'ostracisme infligé aux lettres attiques.

Nous ne dirons pas la vie de Catulle.

Il ne nous appartient pas ici de faire la critique de son œuvre.

Catulle était-il chansonnier au sens absolu du mot? Oui, et au même titre qu'Horace. Le cygne de Vérone a chanté ses amours; il a chanté les plaisirs de l'existence dorée, ayant vécu en franc épicurien.

Il a fait des chansons à Lesbie.

Un jour, passait dans une litière aux rideaux entr'ouverts, une jeune femme d'une beauté rare.

C'était Lesbie.

Catulle la vit et l'aima. Cette jeune femme idéalisait à ses yeux tout ce que la création pouvait offrir de plus pur dans la forme. La poésie de ses regards fit spontanément jaillir dans son cerveau la source de l'inspiration.

L'amour semblait avoir préparé cette rencontre sur la Voie Sacrée. Le simple croisement de leurs regards suffit pour que ces deux êtres, jeunes et beaux, se donnassent tacitement l'un à l'autre.

Dans sa villa de Sermione, sur les bords du lac de Garde, le voluptueux et fastueux poète recevait ses amis : Cornélius Nepos, Lucrèce, Cicéron, Pittacus, Cinna et Jules César lui-même.

Là, sur une terrasse, au bord des flots d'azur qui baignaient les degrés de la villa, Catulle produisit sa Muse et improvisa en son honneur les plus délirantes strophes. C'est là qu'il chanta l'heureux passereau dont Lesbie faisait ses délices, là que mettant en pratique les maximes épicuriennes, il s'écriait :

Vivons, ô Lesbie ! aimons-nous,
Et de la sévère vieillesse,
Défions les propos jaloux.

Se ressouvenant des lyriques ioniens et de Sapho, l'amoureuse de Phaon, il improvisait cette chanson à Lesbie, reproduite imparfaitement dans la traduction suivante :

A LESBIE

Il est plus que l'égal des dieux
Celui vers qui va ton sourire
Et qui, lorsque ta voix soupire,
Sent des frissons délicieux.

Lorsque je te vois, je ressens
En mon corps une ardente flamme
Qui transporte et ravit mon âme
Et me prive de tous mes sens.

J'éprouve enfin de ces langueurs
Qui du cœur pénètrent l'écorce ;
Je suis sans haleine et sans force :
Je frissonne, tremble et je meurs...

L'entretien de Lesbie avait coûté à Catulle la fortune dont il jouissait; le jour où, selon son expression, des *araignées* logèrent dans sa bourse, Lesbie délogea de Sermione. O inconstance éternelle du cœur féminin! Où étaient les serments échangés? les premières caresses? l'ivresse des nuits d'amour?...

Le pauvre Catulle plaignit son infortune dans le langage des dieux, et traduisit son sentiment par l'épigramme suivante :

Mon amante a juré de me rester fidèle
Dût le grand Jupiter brûler d'amour pour elle;
Mais d'un sexe trompeur le volage serment
Doit s'écrire sur l'onde, ou sur l'aile du vent.

Catulle fit ce que d'ordinaire font les amants dépités : il prit pour favorite la jeune Ipsithille et composa des chansons pour elle. Celle-ci ne lui fit pas oublier Lesbie, dont son cœur était toujours féru, mais l'infidèle avait fui pour ne plus revenir. Catulle hypothéqua sa villa, réalisa son prêt et entreprit de voyager. Il suivit le préteur Memmius en Bithynie et revint à Rome, définitivement allégé de tout ce qu'il possédait.

Il retrouva Lesbie... dans un lupanar.

Celle qu'il avait tant aimée, la Muse qui lui avait inspiré ses plus beaux chants, subir les étreintes des portefaix!... Ç'en était trop!... Il se vengea par une satire infâme.

La tendre amitié qui l'unissait à un frère bien-aimé qu'il avait perdu, l'amour pour lequel il professait un culte qui n'a jamais été dépassé, tout lui manquait...

Alors Catulle sentit s'éteindre les dernières pulsations de son cœur; il mourut à trente-cinq ans, après avoir charmé les échos de Tibur et Rome tout entière.

La Muse des chants inclina son flambeau en signe de deuil; elle le releva bientôt et sa lumière fulgura d'un éclat merveilleux:

Horace allait paraître.

*
* *

Celui qui devait renouveler les prouesses d'Anacréon, le joyeux disciple d'Épicure auquel Rome dut de voir célébrer l'image de ses voluptueux plaisirs dans des odes ou chansons (*carmina*) de libre facture, proclamées immortelles dans les siècles futurs, HORACE, en un mot, parut à Rome, dans toute sa gloire, environ quarante années avant notre ère. C'est à cette époque que, présenté par Virgile et Varus, il connut Mécène. Horace avait alors vingt-six ou vingt-sept ans.

Après un certain séjour à Athènes, il en était revenu, fortement inspiré du lyrisme grec, et, aussi, imbu des antiques traditions d'amour et de plaisir qui avaient caractérisé les aimables poètes de l'Attique.

Horace avait été piqué par les guêpes de l'Hymette. La satire fit de lui son meilleur archer. Tout en chantant le vin et les femmes, il bandait son arc et décochait le trait avec une justesse terrible.

Physiquement, Horace n'avait pas été trop avantagé par la nature. Petit et replet, la vue basse, il n'avait rien d'Apollon

Musagète. Les Muses avaient en revanche doté richement son esprit.

Quoi qu'il en fût, le poète se targuait de ses bonnes fortunes. Devenu le favori du généreux Mécène, qui lui avait fait don de sa villa de Tibur, choyé par Auguste et par tout ce que Rome comptait d'amis du faste et du plaisir, il se laissait doucement aller aux bienfaits d'une existence agréable alimentée par les faveurs de ses nombreux amis.

L'amour lui souriait volontiers. Ses odes sont comme le tableau croissant et décroissant de ses bonnes fortunes. De Cynare à Glycère, c'est-à-dire de l'*alpha* à l'*oméga* de son alphabet amoureux, il connut tous les plaisirs et toutes les souffrances du cœur.

Un auteur peu connu de notre temps, M. Solminiac de la Pimpie, homme d'esprit et de mérite, attaché à la cour de Pologne et de Saxe, publiait à Cologne, chez Pierre Marteau, en 1728, une fine étude intitulée *Les Amours d'Horace.* L'auteur en question ne marchande pas au poète les légères pointes que méritait son inconstance amoureuse; Horace, remarque-t-il, n'était pas homme à passer un bail à vie avec Lydie ou toute autre de ses maîtresses, et c'est ce que le poète affirme lui-même lorsqu'il dit « que dans ses plus vives passions, il était toujours prêt à changer [1]. » Le même auteur ajoute : « Jamais Conquérant

1. .....*Sive quid urimur,*
Non prœter solitum leves,
(L. I. Od. 6.)

ne fut si rapide dans ses Expéditions militaires qu'Horace l'estoit dans ses Courses galantes. » Il passait de la brune à la blonde avec une facilité déplorable; son éclectisme amoureux lui fit apprécier successivement la voluptueuse *Lydie*, la précoce *Chloé*, la volage *Pyrrha*, la capricieuse *Myrtale*, l'experte *Gratidie*, la coquette *Inachia*, la pudique *Lycimnia*, l'aimable *Lalagé* et quantité d'autres dont Horace dresse complaisamment le catalogue, — sans compter quelques inversés, hélas!...

Nous en avons assez dit sur Horace amoureux pour justifier la facture libre, satirique et parfois dissolue de ses chansons. S'il l'emporta sur beaucoup de ses rivaux, ce n'est que par la crainte qu'inspiraient les traits cuisants de son esprit satirique; aussi plusieurs grandes courtisanes romaines préféraient-elles payer un tribut de plus ou moins longue durée au poète amoureux plutôt que d'encourir une médisance qui, répétée par les voluptueux amis d'Horace, leur eût causé un préjudice considérable.

Il est permis après cela de considérer sévèrement le caractère du poète; malheureusement, ces sortes de satire sont autant de petits chefs-d'œuvre littéraires qui forcent l'esprit à admirer ce que la conscience réprouve!

On s'est complu à représenter Horace comme un voluptueux débauché : l'expression manque d'exactitude. Voluptueux, il l'était incontestablement; débauché, non au sens générique du terme. Horace prisait beaucoup le séjour de Tibur; ayant sacrifié ses ambitions à son indépendance, aimant une solitude relative en compagnie de trois ou quatre amis de choix, tels que

Virgile, Properce, Varus et Tibulle, avec lesquels il buvait le meilleur vin des coteaux de Falerne, ou simplement avec Lydie qui versait au poète l'inspiration amoureuse dans des flots de *vinus cæcubum*, il chantait les douceurs de l'amour et les agréments d'une existence s'écoulant dans ce qu'il appelle avec tant de bonheur l'*aurea mediocritas*.

Le bon vin avait pour lui des charmes irrésistibles; il le témoigna dans ses chansons bachiques et particulièrement dans celle qu'il dédie à sa bouteille (*Ad amphoram*), traduite ainsi par M. P. Daru :

O ma chère contemporaine
Compagne de mes premiers ans,
De ta demeure souterraine
Sors après quarante printemps.
Bouteille longtemps délaissée
Sous ton étiquette effacée,
Tu gardes un vin précieux :
Ton sein renferme la sagesse,
Les plaisirs, l'amoureuse ivresse,
Et le sommeil des paresseux.

Digne d'embellir cette fête,
Montre-toi dans ce jour heureux,
Viens, parais, mon ami s'apprête
A sabler mon vin le plus vieux.
Ne crains pas que la main ingrate
D'un triste élève de Socrate
Te repousse de ce festin :
Il sait que Caton, ce vieux sage,
Réchauffa souvent son courage
Dans une coupe de vieux vin.

Par une douce violence
De nos sages les plus discrets
Ton nectar met en évidence
Les graves soins et les secrets.
Par toi l'espérance ranime
L'homme que le malheur opprime
Et l'instruit à braver le sort;
Par toi, retrouvant son courage,
Le pauvre, au sein de l'esclavage,
Défie et les rois et la mort.

Que, rivaux du fils de Latone,
Cent flambeaux nous rendent le jour;
Accourez, amant d'Érigone,
Avec les trois sœurs de l'amour :
Pendant cette nuit tutélaire,
Venez, Déesse de Cythère,
Prolonger cet heureux festin,
Et qu'on nous y retrouve encore
Au moment où la jeune Aurore
Lancera les feux du matin.

Cette chanson subit de la part du traducteur une forme incompatible avec le sens de l'ode d'Horace. Ce n'est pas ainsi qu'il convenait de chanter la vénérable amphore : ce ton solennel suffirait à ôter son charme à la chanson, si la traduction n'en était point aussi fidèle.

C'est avec une joie profonde qu'un amateur de l'antiquité, admirateur fervent du maître de Tibur, évoque l'image d'Horace improvisant à table, au milieu de ses amis, l'ode XXVII du 1er Livre de ses œuvres, laquelle débute ainsi :



La coupe est, mes amis, la reine des festins ;
C'est l'arme de la joie, et non pas des querelles...

Horace a chanté ses amours avec un feu tout particulier, souvent avec une grâce toute divine, chaque fois que le dépit ne l'étreignait pas, auquel cas sa chanson s'armait du fouet vengeur de la satire. Nous aimons mieux Horace franchement amoureux. Et nous préférerons toujours à ses *Adieux à Lydie* (Livre I, Od. 25) la délicieuse chanson dialoguée, cette fausse querelle de deux amants, se raccommodant au dénouement, le chef-d'œuvre du poète, si souvent traduite :

HORACE

Quand j'étais aimé de Lydie,
Quand, plus heureux que mes rivaux,
Je pressais dans mes bras une amante chérie,
Les rois n'étaient pas mes égaux.

LYDIE

Quand Lydie à Chloé n'était point immolée,
Quand elle avait tout votre cœur,
De gloire et de plaisir votre amante comblée
N'eût pas de Vénus même envié le bonheur.

HORACE

Chloé règne à présent sur mon âme ravie,
Et son luth et sa voix me charment tour à tour ;
Sans regret je perdrai le jour,
Si les Dieux épargnent sa vie.

LYDIE

Calaïs aujourd'hui brûle pour sa Lydie,
Et du beau Calaïs je partage l'amour ;

Ah ! pour lui conserver le jour
Je donnerais plus que ma vie.

HORACE

Mais si Chloé perdait tous ses droits sur mon cœur,
Si Vénus rallumait notre flamme passée,
Si j'allais à vos pieds, expiant mon erreur,
Redemander mes fers à Lydie offensée...

LYDIE

Calaïs est charmant; mais je subis mon sort :
Ingrat, tu verras ta Lydie
Auprès de toi chérir la vie
Et dans tes bras bénir la mort.

Lorsque Mécène mourut, Horace en ressentit un chagrin tel qu'il se retira dans sa villa de Tibur où il se condamna au silence et à la solitude. Quelques jours plus tard il mourut, n'ayant pu survivre au meilleur des amis. Ils furent réunis dans la mort comme ils l'avaient été dans la vie.

On creusa leurs tombeaux à Rome, sur le mont Esquilin.

La mort d'Horace fut considérée comme une perte publique. L'Italie entière prit le deuil à juste titre, car c'était désormais le deuil de la Chanson.

Plus jamais, sous les Césars, celle-ci n'osa se manifester comme au temps où Horace vivait.

Néron eut, dit-on, la prétention de passer en public pour un habile chansonnier et un histrion de talent. Ce fut, chez ce fou couronné, une manie tenace et ridicule que nous ne ferons que rappeler pour montrer à quel point la tyrannie et la sottise

peuvent faire déchoir l'humanité dans la personne même de ceux qui la gouvernent.

Nous ne referons pas un parallèle entre Horace et Anacréon. Ces deux chansonniers de l'antiquité ont été assez célébrés sans que nous éprouvions ici le besoin d'ajouter quelques fleurs à la louange classique dont ils ont été l'objet dans l'univers lettré.

Ils ont représenté deux époques différentes et symbolisé la Chanson antique. C'est après avoir évoqué leur personnalité dans leurs milieux respectifs que nous tirerons sur l'antiquité le rideau que nous avions écarté un instant. Nous vivons d'une vie rapide qui, à peine, nous laisse le temps de jeter un regard en arrière. Le monde actuel est comme un gigantesque panorama qui se déroule sans cesse, ne nous donnant pas toujours le loisir de pouvoir apprécier ce qui est de nature à émouvoir notre âme. Comment pourrait-on, au milieu de cette incessante activité, s'arracher un instant au spectacle de tant de merveilles mécaniques et industrielles, photographiques, chimiques et hyperphysiques, pour s'attarder dans la contemplation des monuments anciens et dans l'évocation de la vie de ceux qui les ont créés?

Oui, comment?..

Le monde marche, et nous faisons comme lui.

Nous avons conservé, heureusement pour nous, un reflet de l'antique gaieté : la Chanson. Vous qui l'aimez — lecteurs sympatiques — continuez la route avec elle; les heures passées en sa

compagnie, vous ne les regretterez pas, car elles seront pour vous-mêmes d'excellentes étapes dans le circuit de l'existence enfiévrée qui vous absorbe et peut-être y trouverez-vous un soulagement à vos fatigues, comme tout voyageur en éprouve à la source claire d'une oasis pleine d'ombre.

Cette source fraîche, abondante, régénératrice des forces épuisées, c'est la CHANSON, parbleu!

Or sus, mes amis, buvez un bon coup, et poursuivons notre voyage.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE



APPENDICE

§ Ier. LES BARDES

Peut-être se trouvera-t-il parmi nos lecteurs quelques esprits qui nous objecteront ceci :

« La Chanson existait chez les Anciens, c'est incontestable ; la Chanson se retrouve encore aujourd'hui au sein de peuplades non civilisées, à l'idéal enfantin, à la pensée extrêmement mobile subissant toutes les impressions du dehors, c'est exact, et nous en avons plus d'une preuve caractéristique ; mais, de grâce, tenons-nous-en là au point de vue des origines. N'allez pas chercher la Chanson où elle n'est pas ; laissez les bardes en paix : ces sous-druides ne furent pas des chansonniers. »

Cette objection, qui déjà nous fut faite, n'est rien moins que spécieuse.

Les Gaulois, les Calédoniens, les Germains et les Scandinaves, tout en vivant au sein des forêts, et dans de perpétuels combats, n'étaient pas des sauvages, et lorsque les légions romaines enva-

hirent leur sol, elles trouvèrent pour les recevoir des armées organisées, des clans et des tribus ayant chacun leur chef, — en gaulois, *brenn*; en breton, *konan*, — enfin des guerriers d'une bravoure à toute épreuve, dont ces mêmes bardes excitaient constamment le courage en leur faisant entendre des chants — ou *bardits* — qui leur enseignaient l'amour de la patrie et le mépris de la mort.

Ces bardits étaient autre chose que de simples hymnes de guerre; on y faisait appel à toutes les qualités morales qui font la force des vrais braves; on y invoquait les mânes des ancêtres tombés glorieusement pour la défense du droit commun. Tomber pendant le combat n'était rien : la mort sur le champ de bataille ouvrait les portes de la Walhalla chez les Germains. Le chant des bardes faisait alors allusion aux Walkyries à la blonde chevelure et aux coupes d'hydromel vidées à la table des dieux. Le Gaulois, qui ne craignait qu'une chose sur terre, la chute du ciel, n'envisageait la mort que comme un passage transitoire dans une autre existence, dans le paradis des Guerriers.

Au sein des forêts calédoniennes, gauloises et germaines, le cri de guerre s'entendait-il répercuté par l'écho des vallées : aussitôt le conseil des druides s'assemblait; les vierges sacrées sortaient du sanctuaire feuillu ; le sang humain coulait sur l'autel de pierre; le druide interrogeait les entrailles fumantes de la victime, cependant que le barde, accordant sa harpe d'or, entonnait l'hymne du combat à la lueur des flambeaux, sous la voûte des chênes séculaires.

La forêt retentissait du chant guerrier dont la cadence sauvage était marquée par les coups de la framée sur les boucliers.

Et lorsque le barde avait terminé l'hymne, dont les derniers accents expiraient dans les profondeurs de la forêt immense, soudain éclatait, strident et fort, le *Chant du Glaive,* le véritable chant national de la tribu.

Qu'était ce *Chant du Glaive*? Non pas une chanson au sens que nous donnons à ce mot, mais il peut être tout au moins considéré comme l'expression du genre au sein des tribus gauloises et bretonnes.

Les Gaulois — César nous l'apprend dans ses *Commentaires* — étaient à la fois agriculteurs et guerriers; mais chez eux le goût du combat dominait tout.

Dans la hutte, on voyait, à la première place, l'arc, l'épieu, la lance, l'épée à deux tranchants et le bouclier. Le glaive était l'emblème de la lutte, de la force et de la victoire.

Chez les peuples civilisés, dans les cités industrielles, chaque métier, chaque groupe ou corporation, avait son chant particulier; l'outil était célébré à sa valeur, car l'outil était le compagnon manuel et journalier de l'artisan. Dans les contrées septentrionales, l'industrie rudimentaire était trop peu de chose pour que l'individu en exaltât le caractère; l'arme qui servait à la fois au combat et à la chasse, tel était le seul outil, le vrai compagnon du Gaulois; celui-ci le chantait comme le meunier sicilien chantait sa meule et le tisserand égyptien sa navette : instrument de paix ou de guerre, le chant particulier à chaque

genre offrait la même signification. Le *Chant du Glaive* peut donc être vraisemblablement considéré comme une manifestation indirecte de la Chanson chez les Gaulois, les Celtes et les Germains.

La restitution du bardit, faite par Chateaubriand dans les *Martyrs*, nous paraît donner l'expression absolue de ce genre de chanson de guerre. Peut-être ce chant paraît-il trop *soigné*, et la forme de la phrase par trop mesurée (évidemment, le primitif bardit avait une allure moins poétique et plus sauvage); la lecture n'en est pas moins impressionnante et fait passer certains frissons de bravoure dans les moelles.

Le vrai Chant du Glaive des forêts gauloises et celtiques accompagnait la danse des épées; nous le retrouverons dans le recueil précieux des *Chants populaires de la Bretagne*, réunis par M. de la Villemarqué. Ce chant est empreint de la rudesse des premiers âges; on y respire l'ivresse étouffante du vin et du sang répandu. Il se compose en quelque sorte de deux parties différentes : la première fait allusion très vraisemblablement à une invasion de Bretons au pays nantais, vers le VIe siècle; la seconde s'unit à la première et accompagne la danse guerrière :

LE VIN DES GAULOIS ET LA DANSE DU GLAIVE

I

Mieux vaut vin blanc de raisin que de mûre;
Mieux vaut vin blanc de raisin.

Mieux vaut vin nouveau qu'hydromel ;
Mieux vaut vin nouveau.

Mieux vaut vin brillant que cervoise ;
Mieux vaut vin brillant.

Mieux vaut vin de Gaulois que de pommes ;
Mieux vaut vin de Gaulois.

Gaulois, cep et feuille à toi, vil fumier !
Gaulois, cep et feuille à toi !

Vin blanc, à toi, Breton de cœur !
Vin blanc, à toi, Breton !

Vin et sang coulent mêlés ;
Vin et sang coulent.

Vin blanc et sang rouge, et sang gras ;
Vin blanc et sang rouge.

Sang rouge et vin blanc, une rivière !
Sang rouge et vin blanc !

C'est le sang des Gaulois qui coule ;
Le sang des Gaulois.

J'ai bu sang et vin dans la rude mêlée ;
J'ai bu sang et vin.

Vin et sang nourrissent qui en boit ;
Vin et sang nourrissent.

Refrain.

O feu ! ô feu ! ô acier ! ô acier ! ô feu ! ô acier et feu !
O chêne ! ô chêne ! ô terre ! ô flots ! ô flots ! ô terre ! ô terre et chêne !

II

Sang et vin et danse, à toi, Soleil !
Sang et vin et danse.

Et danse et chant, chant et bataille!
Et danse et chant.

Danse du glaive, en cercle;
Danse du glaive.

Chant du glaive bleu qui aime le meurtre;
Chant du glaive bleu.

Bataille où le glaive sauvage est Roi;
Bataille du glaive sauvage.

O glaive! ô grand Roi du champ de bataille!
O glaive! ô grand Roi!

Que l'arc-en-ciel brille à ton front!
Que l'arc-en-ciel brille!

Refrain.

O feu! ô feu! ô acier! ô acier! ô feu! ô feu! ô acier et feu!
O chêne! ô chêne! ô terre! ô flots! ô flots! ô terre! ô terre et chêne!

La danse du glaive à laquelle ce dernier chant servait de rythme était une danse circulaire pendant laquelle les guerriers entrechoquaient et jetaient en l'air leurs épées qu'ils recevaient ensuite dans la main. La mélodie du chant dont nous venons de lire la traduction [1] est encore populaire dans certaines paroisses du pays de Léon; elle n'accompagne plus le choc des glaives, mais celui des verres; et c'est au fond des tavernes et non dans les carrefours des landes bretonnes que le souvenir s'en est perpétué. Que les rudes accents de la sauvage chanson s'émoussent avec ceux des buveurs de nos côtes, rien de mieux. Gaulois,

1. H. de la Villemarqué, *Barzaz-Breiz, Chants populaires de la Bretagne.*

Celtes et Francs ont cessé d'exister : il n'y a plus que des Français et le vin de nos coteaux est bu librement par tout le monde.

*
**

Les bardes jouissaient alors de hautes prérogatives ; ils intervenaient même dans les combats et évitaient des effusions de sang. Beaucoup d'entre eux étaient de race royale : tels Ossian et Fingal, les bardes d'Écosse, guerriers fameux. La personnalité de ces héros s'enveloppe du voile de la légende ; toutefois ils comptent dans la chronologie des rois d'Écosse ; leurs chants ont été conservés ; la poésie qui s'en dégage est guerrière, mélancolique et parfois nébuleuse.

L'existence du chantre de Fingal a été révélée par Macpherson, littérateur anglais, qui aurait traduit de la langue erse, au siècle dernier, les poèmes ossianiques.

Ossian vivait au IIIe siècle et était fils de Fingal, roi de Morven. Celui-ci défit les troupes de l'empereur Sévère et celles de son fils Caracalla dans une bataille rangée. A la tête de ses Calédoniens, Ossian envahit le nord de l'Irlande ; il eut de plus à repousser des invasions d'insulaires. Ces guerriers ne vivaient que pour les combats qu'exaltait Ossian dans ses hymnes et poèmes chantés par lui aux sons de la harpe.

Apocryphes ou non, ces hymnes et poèmes eurent un grand retentissement dans l'empire des lettres. Napoléon Ier les préférait

aux chants de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*. Sans examiner davantage l'influence qu'ils eurent sur les productions des vingt premières années de notre siècle, nous ne pouvons nous défendre à leur lecture de l'enthousiasme que nous causent ces premières manifestations lyriques au seuil des civilisations. Le chant simple et naturel, glorifiant toutes les vertus, atteint parfois au sublime ; il moralise les masses, il développe en elles le courage et la foi : à ce compte, le chant est une revélation supérieure accordée à certaines natures d'élite dont la mission, comme celle d'Orphée, est d'éclairer les peuples dans l'enfance et de les diriger dans les sentiers directs du droit et de la fraternité.

L'Irlande fut, de même que la terre d'Armor, le séjour préféré des bardes. La verte Érin professa pour ses chanteurs, jusqu'au XVIIIe siècle, le respect le plus grand. D'Oisin à Carolan, le dernier des bardes irlandais, mort en 1738, les noms de tous ces poètes ont été conservés en majeure partie ; les bardes (*filea*) étaient comblés de richesses et d'honneurs ; ils avaient des privilèges particuliers ; leurs personnes et leurs biens étaient sacrés ; le peuple les nourrissait pendant six mois de l'année. « Le nom de barde était même une sauvegarde auprès des ennemis de leur nation ; ils se revêtaient de robes de la même couleur que celles que portaient les rois. Au reste, ces privilèges étaient amplement compensés par tout ce que faisaient ces enfants de la poésie. Ils célébraient dans leurs chants le courage des guerriers et leur inspiraient un enthousiasme patriotique. Pendant la paix, ils contribuaient à polir les mœurs et à adoucir les passions par les

charmes de la musique; ils égayaient les festins où ils étaient toujours accueillis [1]... »

Les bardes finirent par fonder des collèges en Irlande. Leurs chants, est-il besoin de le faire remarquer, devinrent purement classiques et inclinèrent à la poésie régulière.

Primitivement, la situation des bardes celtiques et irlandais était la même que celle des *Scaldes* ou bardes du nord. Ceux-ci habitaient la Suède, la Norwège et le Danemark; leurs chants étaient guerriers, féroces et sanguinaires. Ils n'exaltaient pas les bienfaits de la paix, mais ouvraient en perspective aux Northmans le paradis d'Odin. Leurs chants, ou *sagas*, étaient empreints d'une sauvage et grandiose poésie; ils assistaient aux batailles du haut d'un monticule, d'où ils jugeaient en quelque sorte la valeur des coups portés, afin de les célébrer dans leurs strophes, devant les guerriers assemblés et buvant à la table d'un roi du Nord. Les *Eddas* scandinaves ne se composent que d'une suite de rhapsodies dues aux scaldes danois et norwégiens; des inscriptions rüniques, sorte d'écriture cursive tracée dans la pierre des rochers, nous ont restitué quelques passages des hymnes primitifs du septentrion.

Le scalde avait, parmi ces natures sauvages et étranges, le caractère sacré du représentant d'Odin. Il était entouré d'un respect superstitieux, il dominait tous les êtres de la hauteur de son inspiration divine et symbolique.

1. O'Sullivan, *Irlande, Poésie des Bardes*, t. I, p. 165.

Que l'on se retourne de tous côtés, à ces époques reculées où la guerre et la chasse formaient les seules occupations de l'homme : l'on verra toujours le barde jouir des mêmes privilèges et immunités.

A l'aide de sa harpe et des chants qu'elle accompagnera, il sèmera dans le cerveau bouillant de ses auditeurs non seulement les idées courageuses et droites, mais le grain de poésie qui portera l'homme à l'apaisement ; par le chant, il se fera le premier instrument de la paix prochaine. La force fatale et instinctive qui pousse les peuples primitifs à s'entre-déchirer sera détruite, et ainsi le chant du barde accomplira progressivement sa divine mission, car il n'est pas de tempérament, si exalté ou si fruste qu'il soit, qui ne se calme à la longue sous l'influence du chant et de la poésie : tout sur la terre est soumis au pouvoir de l'harmonie et c'est ce qui assure, aux premiers âges, la puissance des bardes sur les peuples, la suprématie de l'esprit sur la matière.

§ II. LA POÉSIE ARABE ET PERSANE. — LA CHANSON AU DÉSERT

Nous avons suivi jusqu'ici la Chanson en Orient et à travers les temps antiques. La Muse de la gaieté nous a fait pénétrer à sa suite dans des milieux divers où l'individu, attaché au sol, n'avait subi aucune impulsion migrative.

Le caractère des peuples chez lesquels nous nous sommes arrêté plus ou moins longuement nous a permis de restituer celui de la Chanson éclose parmi eux, constituant ainsi le miroir moral de l'homme sous quelque latitude que nous nous soyons trouvé.

Notre tâche en ce qui concerne l'Orient et l'Antiquité serait néanmoins incomplète si nous n'ajoutions à ce qui précède un aperçu sur la chanson arabe, et voici pourquoi :

Les Arabes furent essentiellement conquérants ; ils obéissaient en cela à la loi du Prophète, et, tout en cherchant à affermir leur puissance au dehors, ils en profitaient pour rallier les peuples vaincus sous l'étendard de l'Islam.

Le Christianisme employait la persuasion ; l'Islamisme préconisait la violence : d'une part, des paroles de paix ; de l'autre, des menaces de guerre et de mort.

Durant quatre cents ans, l'Europe occidentale eut à subir deux grandes invasions : celle des Barbares et celle des Arabes. Il y eut entre elles une différence formidable. Les Goths et les Vandales détruisirent tout sur leur passage; les Arabes aidèrent à la diffusion d'un art tout particulier et édifièrent au fur et à mesure de leurs conquêtes. Les deux invasions firent couler des flots de sang, mais la dernière inaugura une nouvelle ère intellectuelle qui servit de transition entre l'ère antique et l'ère moderne.

En l'espace de cent ans — du VIIe au VIIIe siècle — les Arabes d'Yémen, guidés par les successeurs de Mahomet, envahirent successivement la Perse, l'Inde, l'Égypte, l'Afrique septentrionale, la Sicile, l'Italie, l'Espagne et la France : c'était la conquête du monde telle que l'avaient prêchée Mahomet et ses disciples. Poussés par un fanatisme inconscient, ces peuples, auxquels le Prophète promettait les plus joyeuses délices après la mort, se lançaient dans la mêlée avec une impétuosité torrentielle.

En Perse, ils renversaient la dynastie des Sassanides; Amroud établissait leur prépondérance en Égypte; ils fondaient des Khalifats et des Émirats à Cordoue, à Séville et à Grenade; forts de leur puissance, sous la conduite d'Abd-er-Rahman, émir d'Espagne, ils pénétraient en France jusqu'à Poitiers où Charles-Martel les défit, sauvant ainsi la civilisation chrétienne de la conquête musulmane.

De cette invasion résulta non seulement une ingérence de sang

arabe chez les peuples vaincus, mais une *assimilation intellectuelle et artistique nouvelle.*

*
* *

Du jour où les Arabes firent irruption dans l'Inde, la littérature sanscrite changea immédiatement de caractère, — ainsi qu'il nous a été donné de le constater au point de vue de la Chanson.

En Perse, il en fut de même, ou plutôt l'influence arabe incita les cerveaux à un épanchement lyrique qui fut comme une révélation.

Le culte cérémonieux de Zoroastre avait inspiré des hymnes en l'honneur du Feu. Les Persans, après l'invasion, apprécièrent les charmes de la poésie amoureuse et épicurienne; les poètes s'enthousiasmèrent pour les merveilles de la nature et les délices du Coran. Du XIIe au XIVe siècle, la Perse retentit de chants nombreux. Après Ferdoucy, l'amoureux Nisami conquit les âmes tendres de l'Iran; Dschelâl-eddîn-Roumi voila son inspiration du plus pur mysticisme; Saadi chanta les roses et mourut centenaire...

Dans les œuvres diverses des poètes que nous venons de citer, rien ne se révèle de populaire, et il faut arriver de suite au chansonnier persan par excellence, l'exquis, le divin Mohamed-Schems-eddîn-Hafiz dont les *ghazels* firent les délices de la vallée de Schiraz et de la Perse entière, si l'on veut avoir une idée

des chansons populaires que fredonnent encore aujourd'hui muletiers et chameliers.

Hafiz n'est connu que comme un franc épicurien, un bon musulman ami des plaisirs et du vin. On se le représente volontiers le bonnet incliné sur l'oreille, l'œil émerillonné caressant avec complaisance quelque bel adulte au teint rose qui lui sert d'échanson. En cela l'opinion commune se trompe.

La vie d'Hafiz fut toute d'enseignement. Tour à tour derviche, sofî et scheick, il commenta à Schiraz les préceptes du Coran qu'il possédait en entier. Théologien et grammairien, son enseignement est en contradiction flagrante avec ses poésies.

Son divan ne fut recueilli et publié qu'après sa mort, par ses disciples. Il obtint un tel succès que la Perse entière sut bientôt par cœur toutes les chansons qui le composent.

Cette vogue qui s'attachait à des pièces profanes émut le collège des *mollahs*. La religion de Mahomet ne pouvait que blâmer des chansons où le vin — absolument condamné par le Coran — était célébré dans l'étendue de ses bienfaits et magnifié jusque dans l'ivresse qu'il procure. Les prêtres musulmans cherchèrent à donner un sens mystique à certaines strophes trop colorées du joyeux recueil. Les lecteurs ne prirent aucunement le change, et les échos de Schiraz continuèrent à retentir du bruit des chants de l'Anacréon persan.

Les ghazels d'Hafiz résument le caractère mou et voluptueux des habitants de l'Iran. Ce sont autant de pierres précieuses à l'aspect scintillant, au reflet changeant. Hafiz chanta indifférem-

ment le vin, les roses et Bulbul (le rossignol). Son divan ruisselle de joie, de soleil et d'amour; « il épanche, dit Gœthe, un flot de vie intarissable ». Parlant du poète, l'auteur de *Faust* ajoute : « Il ne peut être apprécié que dans les limites de sa nationalité et de son temps; mais, aussitôt qu'on l'a compris, on possède en lui un aimable guide. »

Nous ne nous étendrons pas plus longtemps sur la Chanson persane, peu typique.

La chanson d'Hafiz, que nous allons reproduire, et qui, depuis longtemps, fait les délices des sérails d'Ispahan, suffira, pensons-nous, à servir d'exemple à ce qui précède ; les accents efféminés de la lyre du poète persan sont exactement rendus dans cette traduction due à Népomucène Lemercier :

Chanson orientale

Printemps et rose parfumée,
Sans le léger zéphir, sans le tendre souris
D'une compagne bien aimée,
Perdent leur prix.

Ruisseau, les bords où tu te joues,
Les enclos ombragés et les bosquets fleuris,
Sans belles aux vermeilles joues,
Perdent leur prix.

L'incarnat des lèvres charmantes,
Sans l'amour, sans le miel des doux baisers surpris,
Et sans voluptés soupirantes,
Perd tout son prix.

Le cours de l'onde qui serpente,
Les bois se balançant en mobiles abris,
Sans le rossignol qui les chante,
Perdent leur prix.

Les jardins, les fleurs, le vin même,
Ces biens délicieux dont nos sens sont épris,
Dans l'absence de ce qu'on aime
Perdent leur prix.

Auprès de la beauté nubile
Qu'anime la fraîcheur d'un brillant coloris,
L'art du pinceau le plus habile
Perd tout son prix.

La vie à l'or est comparable ;
Si je ne la dépense au gré des jeux, des ris,
Sa trame frêle et peu durable,
N'a plus de prix.

Ce ghazel n'a qu'une raison d'être, pousser à l'amour des plaisirs sensuels, savourer la vie dans ce qu'elle a de plus agréable, ne pas se fatiguer l'esprit à approfondir les mystères de la religion sur lesquels il ne convient de jeter un coup d'œil que de loin.

Victor Hugo a dit : « Il y a beaucoup d'analogie entre la poésie persane et la poésie italienne. Des deux parts, madrigaux, concetti, fleurs et parfums. Peuples esclaves, poésies courtisanesques. Les Persans sont les Italiens de l'Asie. »

Ceci fut écrit en 1829.

*
* *

Revenons aux Arabes.

Antérieurement à Mahomet, les Arabes d'Yémen possédaient dans leurs tribus des chanteurs populaires. La poésie y était très cultivée. Tous les sept ans à Okad, petite ville située à trois journées de La Mecque, avait lieu un concours général de poésies arabes. Ce concours était public. On profitait de l'arrivée des caravanes à la grande foire d'Okad pour recueillir le plus d'auditeurs possibles.

L'œuvre couronnée était transcrite en lettres d'or sur une étoffe précieuse que l'on suspendait aux murailles du temple de la Kaaba, à la Mecque. Chaque *moallakat*, ou pièce proclamée, était en partie récitée, en partie chantée par l'auteur, qui acquérait ainsi une grande célébrité; au départ des caravanes, on en chantait des fragments, et le nom du poète volait de bouche en bouche d'un bout à l'autre du désert.

Les chansons primitives des Arabes étaient guerrières; ce ne fut qu'au siècle qui précéda la fondation de l'Islamisme que le langage s'épura et que la poésie lyrique acquit un grand développement. Déjà les poètes arabes se servaient de la *rime*, inventée par eux.

Les genres de chansons se particularisèrent nettement. Il y en eut trois qui constituèrent le fonds principal du lyrisme arabe. Ces trois genres s'appliquèrent à célébrer la femme fidèle, la

cavale indomptée et le sabre recourbé. Ces productions étaient déjà le fruit d'études avancées faites par des poètes connus.

Un autre genre, populaire celui-là, était la chanson du nomade pasteur, éclose au sein des douars, sur la limite du désert.

La flore poétique arabe est essentiellement riche en symboles et en métaphores. Elle abonde en expressions lyriques, contournées, auprès desquelles nos périphrases les plus enchevêtrées ne seraient que de simples jeux d'enfants. La traduction en est, par ce fait, très difficile, et, encore, a-t-elle besoin de notes additionnelles pour en éclairer le texte. Le lyrisme oriental pèche, du reste, par cette surabondance d'*ornements* et de *fleurs* : mais celui qui a pu apprécier la chanson arabe dans le texte original, interprétée par le poète lui-même au milieu d'un cercle d'auditeurs, s'est rendu compte plus facilement de la mélodie résultant de cette recherche précieuse d'expressions destinée à flatter le goût intellectuel et l'oreille par la douceur des mots.

Au sein de riches palais, dans une salle au carrelage de marbre et revêtue de faïences multicolores, voyez l'almée (danseuse) s'avancer sur la pointe des pieds, balançant lentement ses hanches sans effort apparent. Entourée de musiciens, joueurs de banjo, de triangle, de tambours, elle oscille doucement, renversant la tête, dans des poses lascives qu'accentue un léger frémissement de la chair saillant entre le corselet et la jupe courte. Cette almée est une fine chanteuse, qui, sans interrompre ses poses languides, entonne en souriant, les yeux mi-clos, un

léger *maoual* (couplet unique) sur une pensée amoureuse. Sa taille est droite et flexible comme la tige du *myrobolanier* [1], et d'elle l'on peut dire ce que le poète dit de *Nahma* dont le portrait est extrait de l'*Anthologie arabe* (HUMBERT) :

> Son haleine est comme le musc, ses joues comme des roses, ses dents comme des perles, sa salive est un vin délicieux, sa taille une tige élancée, ses hanches deux monticules de sable, ses cheveux sont noirs comme la nuit, son visage brillant comme la lune.

C'est dans ce décor pittoresque qu'il convient d'entendre le fin couplet érotique soutenu par l'accord des instruments en usage chez les Arabes ; et, cependant, ce n'est pas là ce qui nous arrêtera plus longtemps, car leur chanson ne consiste pas dans ces menues broutilles.

La chanson arabe a un caractère autrement élevé que celle qui est fredonnée par les almées et par les sultanes ; de plus, elle renferme ordinairement un sens proverbial, c'est-à-dire un enseignement moral pour qui l'entend ; c'est ce qui la différencie de la chanson persane réduite aux ghazels érotiques de Nisami, de Rafi-Eddîn, de Chahfour-Abhari et d'Hafiz.

Parmi les poètes de l'Islam, qui peuvent être classés au rang des chansonniers, l'un des plus anciens et, à coup sûr, des plus connus, est le poète Antar, un des sept auteurs de *Moallakats* de la Kaaba.

1. *Hyperanthera moringo*, arbre aromatique d'Arabie, qui produit l'encens et qui l'emporte sur les autres arbres par l'élégance et le pliant de ses rameaux.

Antar fut un audacieux aventurier et un poète d'un illustre mérite. Sa moallakat abonde en épisodes sanglants et en récits d'enlèvements ; c'est un tissu d'aventures multiples dont il fut le héros, et qui est parsemé de sentences et de chansons dont l'écho s'est perpétué jusqu'à nos jours dans le désert.

Sa vie légendaire est tout entière dans l'œuvre poétique connue sous le nom de *Roman d'Antar*. Nous ne la décrirons pas. Ce que nous dirons du poète se résumera en quelques lignes : sorte de chevalier errant, sa vie fut consacrée aux combats sanglants, à l'amour et à la poésie. Il ne fut pas cruel, mais ses instincts le portèrent à ne jamais ménager qui s'opposait à ses desseins. Pour se délasser de ses expéditions, parfois il s'asseyait au bord d'une source, au fond d'une oasis ombragée de palmiers, et là, dans le rafraîchissement de son cerveau, il improvisait, au clair des étoiles, ses poétiques ghazels. A la fois craint et admiré des chefs de tribus, même de ceux qui avaient souffert de ses déprédations, on parlait de lui comme d'un héros des antiques légendes et les récits les plus merveilleux circulaient sur son compte. Mahomet manifesta à plusieurs reprises le désir de connaître Antar, son contemporain. Le poète chanta ses amours, sa cavale et les jouissances du combat et de la victoire. Il mourut, dit-on, assassiné par un chef de tribu. Sa fin, comme son existence, tient particulièrement du merveilleux. Ses chants sont restés dans la mémoire des Arabes qui le considèrent comme le plus illustre de leurs poètes.

D'autres auteurs de chants célèbres acquirent une renommée

grande dans les douars et dans les palais. Nous citerons Hariri, Ebn-Faredh, Moténabbi et Soyouti qui en composa un recueil spécial sous le titre de *Mowaschah*.

Abou Abd-el-Rahman Elaîtam-el-Koufi est l'auteur du *Chant du glaive d'Amrou*, morceau d'une superbe facture dont voici le début :

Le glaive d'Amrou, si j'en crois la renommée, est le meilleur de ceux qu'a jamais recouverts le fourreau. Sa couleur est bleuâtre; au milieu de son double tranchant sont ciselées de noires cannelures, et c'est là que debout se balance fièrement la mort.

C'est la foudre même qui a allumé le feu nécessaire à la fabrication de cette épée; l'artisan qui l'a forgée l'a imbue encore du plus actif des poisons. Quand vous la tirez du fourreau, elle éblouit comme le soleil, et nul ne peut l'envisager.

Peu importe que celui qui la dégaine pour frapper l'agite de la main gauche ou de la droite; les coups en sont toujours infaillibles.

Son éclat communique aux paupières le tremblement des ailes de l'oiseau; c'est une torche enflammée sur laquelle l'œil ne peut se fixer, etc., etc.

*
* *

La poésie arabe a produit des pièces innombrables; on peut en juger par l'immense collection intitulée *Hamasa*. En général, toutes ces pièces furent composées pour être chantées, mais leur caractère n'incline pas précisément à la gaieté. L'Arabe est grave et fataliste; il possède, suivant les circonstances, une nature impétueuse ou absolument passive. Vaillant dans l'attaque et

dans la défense, ivre de carnage et rugissant comme un lion, il sera, dans la paix du douar, immobile et calme comme le paysage qui l'entoure.

Son influence littéraire fut immense sur les contrées méridionales; après avoir conquis le sol, il communiqua aux peuples l'ardeur poétique qui l'animait. Ses chants d'amour en inspirèrent d'autres modifiés selon les lieux et les circonstances.

L'école des troubadours, en particulier, leur dut son initiative et une grande partie de son éclat.

Les émirs d'Espagne aimaient à réunir dans leurs palais, musiciens, poètes et chanteurs. Ils en firent venir de France. Abd-er-Rhaman, émir de Grenade, organisait à l'Alhambra, dans les jardins ombreux de Lindaraja, des réunions poétiques de ce genre. C'étaient à proprement parler des cours d'amours dont les juges étaient les plus belles favorites de l'Émir. Dans l'atmosphère embaumée du parfum des orangers, sous la voûte des hauts sycomores, au bruit sonore et cristallin de l'eau jaillissant dans des vasques de jaspe et de porphyre, poètes et chanteurs faisaient vibrer la guitare et la guzla en l'honneur de la Beauté, et le son des musiques et des chants amoureux roulait comme un torrent d'harmonie par-dessus la ville endormie.

De retour dans leur pays, les gais chanteurs, au souvenir des nuits délicieuses du pays d'Espagne, improvisaient leurs *romances* dans une nouvelle langue, qui devait être celle des futurs troubadours de René d'Anjou et des félibres.

L'influence arabe s'affirme dans la linguistique méridionale

comme dans la Chanson ; le débouché qu'elle ouvrit alors aux Arts et à la Poésie nous permettra d'aborder directement l'étude de la Chanson au moyen âge et dans les temps modernes.

FIN DU TOME PREMIER





TABLE EXPLICATIVE

DES PLANCHES CONTENUES DANS CE VOLUME

Apparaissant, radieux, nimbé de soleil rayonnant et comme à travers le voile diaphane de la Poésie, Apollon, dont la taille gigantesque semble dominer le monde, tourne du côté gauche de la scène figurée, sa tête couronnée de laurier — arbre en lequel se transforma Daphné (le temporel), son amante. Il étend le bras gauche, en signe de protection, sur ce même côté impair, — profane, mondain, périssable, côté de la multitude. De sa main droite, il fait résonner, célestement, les neuf cordes de sa lyre. Ces neuf cordes sont les neuf Muses, dont il est le Musagète ou Conducteur. C'est leur accord — ou l'accord des neuf branches artistiques qu'elles représentent — que fait retentir le fils du Très Haut Jupiter (ou de l'hétérogène rendu homogène) et cet accord est emporté, répercuté, répété sur toute la terre, par les Eol-ides, ces chansonniers animés du souffle divin, ces poètes sacrés des temps antiques.

Apollon, le grand harmonisateur de toutes choses ici-bas, enveloppe de sa forme mythique colossale, l'Égypte, exprimant sur cette estampe les mânes des esprits créateurs de toutes sciences et arts dont il est issu et qu'il harmonise. Le prêtre — ou artiste lettré du Sacerdoce égyptien — joue de la harpe à quatorze cordes. De la main gauche il en fait vibrer sept, de la droite sept autres, c'est-à-dire deux fois la semaine sacrée dont Hélios est le dimanche. Ce prêtre fait donc entendre sur la harpe thébaine la compréhension

double des choses découlant de la double création de la matière et de l'esprit.

La tête divine qui orne la base de cet instrument symbolique a, sur le front, le serpent des révélations; elle est surmontée de l'union du *teschr* (bonnet de la Basse-Égypte) ou du temporel, avec le *pschent* (tiare des pontifes de la Haute-Égypte) ou le spirituel.

Contre les deux marches sur lesquelles se tient le harpiste osirien, est posée, sous une banderole contenant le titre de ce volume, la flûte à sept roseaux, scala musicale de Pan, personnification de tous les chansonniers campagnards nommés allégoriquement : Silène, Marsyas, Satyres, Silvains, etc, etc., qu'Apollon — ou l'Académie sacrée — combat sans cesse pour s'en approprier les chants, proverbes, bons mots, etc., etc., après avoir dépouillé cette poésie de sa forme rustique et fruste.

Auprès de la flûte champêtre est le thyrse entouré des bandelettes de l'immortalité divine et surmonté de la pomme de pin, fruit de l'arbre emblématique de la sonorité des mots. Ce thyrse est le sceptre de Bacchus (l'inspiration), celui qui change l'eau en vin, la prose en vers, la chanson en cantique, etc. *Chanson* (petit chant) vient de *cannette* (petit amphore d'inspiration); *Canard*, palmipède attributif des chanteurs; *Cana*, père de tous les chanteurs inspirés. Ainsi Jésus qui, aux noces de Cana, transformait la matière en esprit, ou donnait le sens à la lettre, était fils de David, roi des chanteurs sacrés, artistes carrefouriens *dits* Phrygiens ou Nazaréens, ces très antiques chansonniers.

A la droite de la scène, semblant inhérente à la lyre olympienne, ou née de la divine harmonie, est une femme symbolisant, ici, la perpétuité du re-nouveau, *fille* de Flora, l'éternel rajeunissement et refleurissement de la pensée. Des fleurs (de rhétorique) s'épanouissent sous ses pas. En elle, on pressent la Chanson à venir dont elle contemple les « Étapes » en soulevant sa longue chevelure, emblème de la comédie humaine que la Chanson a pour mission de synthétiser. Elle présente ses seins nus aux chansonniers de toutes régions et races pour qu'ils puissent s'y abreuver du lait donnant la connaissance double des lois régissant ces deux antipodes : le réalisme et l'idéal que, sous les rythmes les plus divers et les plus fantaisistes, doit rendre satyriquement la Chanson, cette arme redoutable de la plaine contre la montagne, des Tell contre les

Les en-têtes, culs-de-lampe et lettres ornées ont été dessinés par MM. Monnier et Vignola.





TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

Dans la Première Partie.

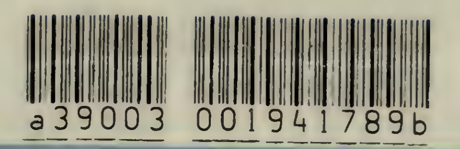
PREMIÈRE PARTIE

§ II. LA CHANSON CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS

APPENDICE



MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.


a39003 001941789b



